L'OPERA COMICA ITALIANA
NEL '700

DELLO STESSO AUTORE;

Paisiello - *L'estetica musicale di P. Metastasio.* - Torino, Bocca.

Saggi di critica musicale (*Rossini, Alfano, Lualdi, Mascagni, Zandonai*). - Torino, Arte e Vita.

Le opere di G. Verdi (*biografia dell'autore, biografia dell'opera, guida a traverso la partitura*), in 12 volumetti delle « Guide musicali » - Milano, Caddeo (in preparazione).

ANDREA DELLA CORTE

L'OPERA COMICA ITALIANA NEL '700

STUDI ED APPUNTI

VOLUME PRIMO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1923

A mia moglie, Elisa.

INTRODUZIONE

Questi studii critici non pretendono di costituire una storia dell'« opera comica » italiana nel settecento. Essi sono sorti come singoli esami di singole opere di diversi autori, e tali restano, benchè congiunti in modo da offrire nella loro cronologica successione un lineamento dell'evoluzione settecentesca del teatro comico musicale. Poichè toccano opere di valore vario, dal massimo al minimo, essi recano contributi ora alla storia dell'arte, lumeggiando felici attività ed artisti individuabili, ora alla storia della cultura, indicando tendenze, mode, travagli dei produttori più degni di nota. Tale riunione di studii appartenenti a distinte discipline storiche può essere qui scusata nella considerazione che, data l'attuale scarsità di siffatti lavori critici — sono pochissimi gli operisti comici finora *direttamente* conosciuti e studiati — è utile promuovere, anche trascurando occasionalmente il rigore scientifico, la curiosità attorno ai vasti inesplorati campi storici, e fornire una certa quantità di impressioni e di notizie, giovevole come spinta ad ulteriori studii o come non inutile nozione culturale. In questi inizii della critica e della storiografia musicale italiana

— siamo ancora ai primi decennii — sono necessarii i parziali ma possibilmente approfonditi contributi, le speciali monografie, lavori preparatorii di future sintesi. Chi s'occupa coscienziosamente di questi studii sa che oggi sarebbe prematuro il tentativo d'una storia complessiva, e che anche le storie di determinate attività artistiche in determinate epoche incontrano difficoltà di realizzazione. Appena ora si comincia a studiare, a conoscere. Del materiale biografico, cronistico, scarsamente critico, lasciatoci dagli scrittori del passato, è bene giovarsi oculatamente. È vero che lo studioso non sempre può nè deve rifarsi ab ovo, chè, in tal caso, tutta la sua vita instancabile non basterebbe a far procedere di molto la scienza; cultura è collaborazione collettiva, è ritrasmissione di conquiste e di eredità. Nel tema che ora ci interessa, volendo usufruire di eredità culturali, occorre por mente al fatto che esse provengono da uomini alquanto lontani da noi e diversi nelle concezioni estetiche e storiche e nel metodo critico, occorre essere sospettosi della originaria purezza delle fonti, considerare in quali momenti, in quali condizioni di ambiente quelle eredità furono per noi accumulate. Ad esempio, ci si deve certo giovare delle informazioni, delle impressioni, delle testimonianze del Burney, dell'Arteaga, del Napoli-Signorelli, del Villarosa, del Florimo, ecc.,[1], ma in quanto echi del loro tempo, punti di vista d'una certa epoca

---

[1] Un'ampia raccolta delle opinioni sull'estetica musicale, diffusesi nel '700, è nel documentato volume di HUGO GOLDSCHMIDT, *Die Musikästetik des 18 Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zürich, 1915), ove, purtroppo, non è fatto che scarsissimo cenno alle considerazioni dei trattatisti settecenteschi sull'opera comica, (pagg. 383 e 431); e però abbiamo trascritto nel cap. XVIII qualcuna fra le più significative opinioni sull'argomento.

o d'una certa scuola; ma chi quelle impressioni assorbisse, accogliesse senza riserve, e, peggio, riproducesse senza neppur citare la fonte, comporrebbe non capitoli di storia, ma grossolani «pasticci», a simiglianza di quelli musicali, sì frequenti nel teatro comico settecentesco. Occorrono, dunque, nuovi contributi, per modesti che siano. Il nostro è ancora tempo di semina, non di raccolta. Conviene, innanzi tutto, diradare le tenebre, far risorgere nella nostra imaginazione teatri, scene, esecutori, dar voce alle musiche ammutolite. Ad assolvere alcuni compiti della vasta bisogna culturale dobbiamo essere solleciti, per la parte che ci riguarda, noi italiani, poichè alcune virtuali nostre sensibilità ci dispongono a gustare una forma di tonalità, di colore, di vita, di linguaggio così prettamente regionale ed italiana, come l'opera comica nostrana, meglio di altri che, dal canto loro, ottimamente possono rivivere gli ambienti, gli artisti, le opere del loro passato. Ed anche le future sintesi saranno agevolate da tale momentanea distribuzione di lavoro. Intanto, occorre cominciare a distinguere fra cento opere, un dì acclamate, qualcuna che rechi il segno imperituro dell'arte, e godere della profonda conoscenza della sua vita inestinguibile; fra cento compositori: gli artisti ed i produttori; e trarre, perchè no?, dall'esperienza un qualche ammonimento sulle fallaci apparenze e le labili fortune del nostro tempo. Poche volte vedremo emergere dalla gloriosa e famosa epoca settecentesca dell'opera comica veri artisti e vere opere d'arte; ed assai spesso converrà ridursi a cogliere qui un accento, là un palpito, soli superstiti indizii del troppo superficiale dramma sorto e non sviluppatosi nello spirito dell'artista. Dopo di che, la storia della cultura potrà presentare un po-

polato, mosso, pittoresco quadro dell'operistica comica; ma alla critica ed alla storia dell'arte toccherà di eliminare non poche figure di quel quadro. Troppo spesso le condizioni ambientali, estetiche e sociali del teatro settecentesco determinarono la degradazione o l'indegnità dell'opera comica, ancorchè prodotta da valorosi artisti.

« Opera comica » è denominazione rara, quasi estranea al gergo teatrale del settecento italiano. Ce ne serviamo non per indicare un genere, e neppure, s'intende, nel comune significato francese, ma per comodità, sembrandoci che essa possa comprendere e riassumere, ma non identificare, le varie denominazioni dei vari generi non « melodrammatici serii » fioriti in quel secolo. Com'è noto, si ebbero, via via, secondo i vari momenti della vita teatrale, ed i diversi moti dello spirito degli artisti: opere buffe, intermezzi, intermezzi comici o giocosi, drammi giocosi o comici o semiserii o eroicomici, commedie per musica, farse, ecc., ecc. Tutte codeste denominazioni, susseguitesi a breve distanza, indicarono, molto imprecisamente, le molteplici tendenze musicali e teatrali, e tentarono invano, massime o minime, occasionali, effimere o durature, di definire, fissare schematicamente l'indeterminabile, il fluttuante, il sempre mutevole prodotto dello spirito artistico nella tendenza comica. Ma invano. Non solo v'è un abisso fra le forme del comico, varianti dalle iniziali parti comiche, inserite nell'opera seria secentesca, ai drammi eroicomici della fine del secolo — per restare nel campo di questo lavoro —, dagli intermezzi meramente scenici e figurativi alle commedie lagrimose, ma v'è un enorme divario di contenuto fra opere dello stesso autore, ugualmente denominate. Senza trasferire qui integralmente le critiche cro-

ciane ai pseudoconcetti ed ai generi — critiche che dall'esame del pseudoconcetto del « comico » teatrale musicale e dei « generi » comici settecenteschi otterrebbero assoluta conferma — noteremo che, al più, le citate denominazioni generiche sono utili per designare le opere dei produttori, quelle fatte a serie, senza tocchi imprevisti, senza fulgori di genialità, ben disciplinate, inquadrate, susseguentisi come le pecorelle fuori dal chiuso, modellate a dozzine: *schablonenhaften*, come appunto delle nostre opere comiche settecentesche scrisse il formalista Riemann [1], che, d'altro canto, mostrò di non essersi accorto della molta varietà e della bella intensità artistica che animano quelle altre opere comiche, che per la loro stessa singolare consistenza non sono riducibili a comuni denominazioni, nè costringibili in tipi fissi.

Usando, dunque, la denominazione « opera comica » come comprensiva di tutta una folla di opere comiche, ci guarderemo dal tentare una definizione del « comico », qui più che mai impossibile a precisare. Adopereremo la parola « comico » per designare un carattere, una tendenza psicologica, un atteggiamento dello spirito drammatico. Intenderemo per « comico » il « non-tragico ». Non diciamo il « non drammatico » per non creare equivoci, considerando, in ogni caso, drammatica — e nel senso classico della parola — l'attività dello spirito estetico ed il dramma alla base d'ogni fatto artistico, compresa la commedia. Potrebbero quindi rientrare nell'ambito dell'opera comica, per comodità di raggruppamento, quelle opere teatrali musicali in cui non si determinano le caratteristiche proprie dell'interpretazione tragica

---

[1] H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 2, 123 e sgg.

della realtà; in cui l'espressione drammatica musicale ascende dalle forme estetiche voluttuarie a quelle che rappresentano il patetico, ma non passa ad eccitare le grandi passioni, rasenta, senza penetrare, l'orbita dei grandi problemi dell'anima, evita le grandi persone e le grandi scene, si tiene alquanto discosta da quel capo dell'innumerevole gamma sentimentale tesa fra il piacere ed il dolore ove s'accentuano e s'intensificano i toni del dolore, schiva quel dolore che si fa arte e ne diventa motivo lirico dominante, unico e sommo, schiva quell'arte che rappresenta l'umana angoscia mortale placata solo nella catarsi sublimatrice — relativamente, s'intende, alla concezione estetica ed allo spirito drammatico del secolo decimottavo. Con ciò non s'è minimamente osato una empirica definizione [1], nè una limitazione del «comico» in sè [2] o in confronto al tragico. Il divario fra comico e tragico, utile e non assoluto, può essere meglio percepito caso per caso, nelle singole forme assunte dallo spirito drammatico, che teoricamente determinato. Infatti, pur nelle opere settecentesche, in cui tale divario era effettivo per ragioni di convenzionalismo estetico e per pratica teatrale, sarebbe malagevole il fare tagli netti e distinzioni precise, secondo un'ipotetica successione di toni e di sfumature sentimentali nella gamma fra il piacere ed il dolore. In ogni modo, chiamando non-tragico il comico, abbiamo voluto soltanto, per ragioni d'opportunità, segnare l'ambito di questi studii. Quanto di tragico contenga poi l'arte sette-

---

[1] CROCE, *Estetica*, 5ª ed., pag. 98 e sgg.

[2] CROCE, ivi: «E chi determinerà mai logicamente la linea divisoria tra il comico ed il non comico, tra il riso ed il sorriso, tra il sorriso e la gravità...?»; anche: *Problemi di estetica*, pag. 275 e sgg.

centesca, e quanto e come l'espressione tragica sostanzii le opere di quel secolo toccherà ai critici del melodramma, dell'opera seria, e dell'arte strumentale il dirlo.

Agli studiosi del teatro che abbiamo sommariamente limitato come non-tragico musicale resta un ampio campo: centinaia di opere. Fatta eccezione di pochi fra i grandi musicisti, dediti o all'arte strumentale o all'insegnamento, quasi tutti i compositori serii collaborarono anche al teatro comico. Non così i letterati. I maggiori drammaturghi non furono parimenti tentati da questa tendenza. Da ciò, frequentemente, un enorme squilibrio fra il valore del musicista e quello del librettista, casualmente accomunati, squilibrio risolventesi a danno delle loro produzioni; da ciò un gran numero di opere, momentaneamente fortunate ed ancora famose nella tradizione, ma ormai svalutate all'occhio del critico. Il quale, com'è chiaro, dovrà studiare qualsiasi opera della tendenza detta «comica» — popolaresca, dialettale, borghese, italiana che sia — alla stregua di ogni altra forma d'arte composita. Nè potrebbe essere altrimenti. Ogni altro punto di vista, ogni speciale, opportunistica, indulgente critica sarebbe falsa, non storica; qualsiasi scissione della «musica» dalla «parola», o dal momento drammatico scenico cui era destinata sarebbe assurda. E perchè, poi, diversi sistemi valutativi, se si vuol arrivare al solo ed unico scopo critico: la valutazione della bellezza, il riconoscimento dell'arte? Il teatro comico è, forse, meno nobile di quello tragico? Era meno nobile artista il Pergolesi della *Serva padrona* del Pergolesi dell'*Olimpiade*? Pur troppo, praticamente, tale distinzione fu sentita nel '700, e ce ne accorgiamo dalle condizioni ambientali del teatro comico e dalla trascura-

tezza con cui perfino alcuni forti artisti tirarono giù alcune loro opere comiche. Ma essa, oggi, non è neppur da confutare[1]. Chiederemo, dunque, all'opera con tendenza comica i requisiti essenziali d'ogni opera d'arte composita, comunque avvenga di concludere, anche negativamente, per opere famose nella tradizione secolare. Che tali richieste non sieno assurde sarà luminosamente dimostrato dalla soddisfazione che ad esse daranno, più o meno compiutamente, non poche opere comiche. Di quelle che scarsamente risponderanno alle legittime esigenze critiche ci si ridurrà a segnalare i momenti felici; e se pure ciò dovesse accadere per un grande numero di casi, e nella maggioranza dei casi, non c'è da stupirne. Poichè non è soltanto dell'opera comica settecentesca il riescire novantanove volte imperfetta ed una sola volta bella.

---

[1] Benchè eliminato dalle locuzioni in uso, non si può escludere che il concetto di « nobiltà » sia ancora rimasto in parecchie menti, e riappaia talvolta in chiusi e falsi giudizii su « generi » come la « canzone del popolo », l'operetta, ecc.

I

L'EREDITÀ COMICA DEL SECOLO XVII

Parti comiche capricciosamente incastrate nell'opera seria; commedie musicali popolaresche; ecco le forme dell'arte comico-musicale teatrale in cui s'esercitarono i compositori del secolo diciassettesimo. Mantenute in vita durante il '600, con varia fortuna, e, naturalmente, con frequente mutevolezza di ambito e di condotta, esse apparvero poi in pieno periodo di sviluppo, all'inizio del secolo seguente.

1. Le parti comiche nel melodramma

Istituito, agli albori del '600, il melodramma, i compositori non tardarono ad ampliarlo; non lo considerarono unicamente rappresentazione tragica, opera seria, come era stato delineato dai dotti riformatori della prima ora, ma consentirono che avesse liberamente accolto edonistici elementi estranei, senza troppo badare ai modi ed alla consistenza artistica di tale ampliazione. Nel giro di pochi anni il melodramma aggiunse al nucleo centrale di carattere serio una quantità sempre più numerosa di episodii di vario carattere. E come nelle arti figurative ed in quelle letterarie l'estetica e la moda consentivano e suggerivano, o per artistico desiderio di contrasto o per la soddisfazione edonistica del pubblico, l'ammissione nel quadro o nel poema di bizzarri motivi

incidentali e spesso incoerenti, così nel novissimo melodramma furono presto inseriti, o per buon amore di antitesi o per meditato, commerciale scopo di allettamento, episodii diversi, svaghi, parentesi, digressioni. Tutto ciò avveniva, com'è naturale, in maniera elegante o grossolana, con resultato artistico positivo o negativo, secondo che a tentare tale ampliamento fantasioso fosse un forte artista o un produttore di musica. Se, ad esempio, era Monteverdi che, creando luci ed ombre nell'ambiente melodrammatico dell'*Incoronazione di Poppea*, cercava contrasti, e all'amore di Nerone con Poppea, alla morte di Seneca, alla visione tragica e fosca dello sfondo storico opponeva episodi diversi, e non sempre necessarii, come la figurazione di Amore, di Virtù, di Fortuna, ecc., la realistica scena dei soldati, il vezzoso e sensuale duetto del valletto e della damigella, — parti che secondo la concezione e la terminologia del tempo sarebbero da considerare comiche — se era Monteverdi, dicevo, ogni episodio derivava dalla drammatica sensibilità di lui una vita interessante; ma di Monteverdi ve ne fu uno. Nelle altre opere del tempo, o, per essere più esatti, in quelle poche venute alla luce degli studii, la mistura degli elementi non è redenta da alcun pregio estetico. Determinatosi, dunque, l'uso dell'inserzione degli episodii diversi, e, specialmente, delle parti buffe nel melodramma serio, avvenne che il tragico e il comico, il divino e l'umano, il sublime ed il volgare, e tutte le astrazioni etiche e morali e fantastiche, e tutte le realtà della più spicciola vita stradaiola fossero bizzarramente affiancate sulla scena lirica, durante quasi intero il secolo, rimanendo per lo più distinte come sostanze repellenti. I vari aspetti della vita, e le varie passioni dell'anima, di cui

l'arte voleva essere riflesso, e l'interpretazione tragica o ironica del mondo, quale poteva esser data da compositori teatrali, recati in iscena, descritti nei drammi, coloriti con i suoni, benchè costretti in uno stesso spettacolo ed in una sola azione, contrastavano fra loro pel predominio, in discordia insuperabile, costituivano un cozzo di toni chiassosi, tanto stridente che, oggi, se può sembrare audace a prima vista, riesce, in seguito, insopportabile alla contemplazione comprensiva. Ora, riimaginando lo spettacolo d'allora, facendolo rivivere dalle vecchie carte rimasteci, si è costretti a considerarlo zona per zona, a episodii, poichè fra le parti serie e comiche del melodramma o non v'è affatto continuità o i punti di sutura sono deboli. Seguendo, poi, cronologicamente, le vicende delle forme teatrali, si ha la conferma che gli elementi del melodramma sì malamente composito non avevano tra loro alcuna simpatia o attrazione; in fatto, essi tendevano a disgiungersi dall'ibrido accoppiamento, a scostarsi sempre più. Mentre, dapprima, le scene tragiche erano alternate quasi periodicamente a quelle comiche, in seguito, quelle respinsero queste verso la fine di ciascun atto, e queste, conglomerandosi, per forza di omogeneità, formarono nuclei compatti; ed infine, le scene comiche, libere ed autonome, a traverso fasi di spezzettamento e di congiunzione definitiva, costituirono, nel settecento, un organismo nuovo.

Ciò prova, per passare dal generico allo specifico, che nello spirito drammatico di alcuni artisti si venne delineando l'inconsistenza e l'assurdità della forma ibrida, contro la quale essi seppero reagire, concretando organismi di per se stanti, opere d'arte autonome.

I varii focolari del secentesco melodramma con parti buffe, sono già stati descritti, almeno nelle opere più importanti, da alcuni studiosi, i quali hanno fornito lineamenti generali, e quindi necessariamente generici, di quelle forme. Mentre il Goldschmidt [1] ha lavorato su alcuni melodrammi della prima metà del '600, che mi sembrano tutti molto meno significativi dell'*Incoronazione di Poppea* (1642), il Kretzschmar s'è dedicato [2] all'opera veneziana della seconda metà.

Quali furono le caratteristiche « comiche » del melodramma veneziano? Eccole. Fra le parti secondarie, rappresentanti « persone di fiducia », si noverano, in prima linea, alcune figure, che fanno rammentare quelle di Terenzio e di Plauto, balie e vecchi servi, brava gente affezionata, che vegliano su i giovani eroi e li difendono nelle circostanze difficili o pericolose; la loro funzione drammatica si riduce a questo: serbare il segreto familiare fino al momento decisivo. Spesso questi personaggi sono anche esperti di magia. Ad un più nobile genere di « persone di fiducia » appartengono i « confidenti » e le « damigelle »: amici ed amiche, fratellastri e sorellastre, generali, capitani, scudieri, ciambellani, dame d'onore, camerieri. Questa categoria di persone è sempre sufficientemente connessa all'azione. Ma ve ne sono altre, poi, che hanno unicamente lo scopo di svagare, di divertire lo spettatore. V'è, ad esempio, il « musico regio », il quale appare durante una son-

[1] *Studien zur Geschichte der italienischen Oper in 17 Jahrhundert*, 1901-4.

[2] Ampiamente nel suo saggio su *Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1892, e più brevemente in *Geschichte der Oper*, pag. 81 e sgg.; altri contributi in varii volumi dell'*Jahrbuch der Musikbibliotek Peters*.

tuosa festa, in una sala fastosa, solo o con altri suoi compagni, imita i gorgheggi degli uccelli, canta qualche salace pezzettino, s'unisce all'orchestra per un regolare concerto. Prediletti e frequenti sono altri episodi, che già si potrebbero dire « intermezzi », di natura più decisamente comica. V'è il buffone, che si potrebbe anche chiamare « satiro », che agisce come il suo nome indica, e fa la parodia di una scena seria o a dirittura tragica; qualche volta, è accompagnato da una ninfa, colla quale scherza. Esso è chiamato con nomi greci, veri o imitati: Demo, Bloco, Eobo, Gerono, ecc.; ma, in sostanza, è già influenzato dalla « commedia dell'arte ». Oltre al « satiro », c'è il « servo ridicolo », che di solito è balbuziente, creatore di equivoci, di malintesi, sempre addormentato, o curioso per altra infermità fisica. In seguito, non ce ne fu più a bastanza d'un solo personaggio comico; si costituì come una minuscola compagnia di comici in seno alla compagnia melodrammatica; e non poca parte dello spettacolo fu assunta dagli attori comici. Alcuni librettisti fan seguire un episodio comico a ciascuna scena; appena i personaggi serii rientrano nelle quinte, ecco la schiera dei servi, che fa un intermezzo con scherzi e burlette; in tutto ciò lo spirito comico è molto scarso, mediocre è l'intreccio; si svolgono, per lo più, bozzetti della vita popolare veneziana, scene prese a caso dalla piccola borghesia o dal servitorame di Venezia. Ed è precisamente questo moderno, locale carattere che differenzia, nota il Kretzschmar, la commedia dell'arte dall'opera comica o tragicomica di quel periodo. In quest'opera comica si può ravvisare, giudicando dal repertorio, una tendenza tra lucianesca ed offembachiana; specialmente quando espone al ridicolo personaggi famosi dell'antichità,

come il virtuoso Senocrate insidiato da frivole femmine, o il degno Chirone abbandonato dai suoi (!) scolari Achille ed Alcibiade, e da essi deriso, ecc. In confronto a questa specie di opera comica, gli episodii comici, ai quali abbiamo già accennato, sono del tutto ingenui; essi rispondono alle facili esigenze d'un pubblico pronto a ridere per i casi d'uno che fu creduto morto, mentre era soltanto caduto nell'acqua, o all'apparizione d'un attore, che cantando con voce di basso, affermi d'essere soprano. In tutto ciò, conclude il Kretzschmar, è notevole soltanto la vivacità pittoresca, propria degli italiani; quel che di meglio è in essa sostanzierà più tardi l'opera buffa.

Degli episodii comici nell'opera seria prescarlattiana ci dà poi notizie il D'Arienzo nel suo saggio sulle origini dell'opera comica [1]; notizie specialmente interessanti quelle sull'*Orontea* del Cirillo e sullo *Schiavo di sua moglie* del Provenzale, entrambi napoletani. Nell'*Orontea* (1654), tragicommedia, v'è un buffone, Gelone, che rappresenta brillantemente la sua parte comica fra una regina d'Egitto ed alcuni sicarii, fra filosofi e dame, fra le figure allegoriche della Superbia, della Pudicizia, dell'Amore, ecc. Questo Gelone non ama che il vino, sdegna ricchezze, onori, piaceri, dottrine; solo si compiace di sentire nello stomaco capace il rumore del liquido rigurgitante: « clo-clo ».

« Lo stile del Cirillo — dice il D'Arienzo, che per primo ne studiò l'opera — è sì geniale e piacevole che spesso va innanzi ai maestri suoi contemporanei; parmi che egli rappresenti il trapasso, e forse non sarà il solo maestro, dalla scuola fiorentina, cui succede la veneto-romana e quella na-

---

[1] In *Rivista Musicale Italiana*, a. 1899.

politana. Di certo non è da considerarsi il suo stile quale anello di congiunzione con quello della *Serva padrona* del Pergolesi: vi sono gli intermezzi comici dello Scarlatti, che ne tracciano per bene la via, ma, sia pur di lontano, non gli si può negare il merito di avervi un po' accennato, ed essere fra i precursori della nostra melocommedia. Il suo recitativo ha questo di singolare che, ove la parola lo richiede, vi sono brevi melodie, cadenze ritmate, spunti melodici sì efficaci da dare un carattere inusitato nel tempo...

« Notevole è il progresso della musica dal Cirillo al Provenzale; questi parmi il nostro migliore compositore melodrammatico del secolo XVII. La sua orchestrazione è ricca di movimenti, di vivaci disegni, è bramosa di nuovi effetti, e diventa per lui elemento necessario all'arte del melodramma. Se la sua espressione drammatica non è sempre costante ed elevata, se lascia intravedere qualche pecca, alcune delle quali del tempo in cui visse, la sua melodia non ha arabeschi vocali, e non di rado si leggono di quelle che sembrano i prodromi del canto sì ritmato ed incisivo dei compositori della scuola napolitana del sec. XVIII ». Il D'Arienzo dà alcuni saggi, non importanti, della maniera comica del Provenzale, poi conclude: « Il P. chiude il periodo musicale anteriore allo Scarlatti » [1].

In quanto all'attività seicentesca dello Scarlatti, si può dire che egli riassume, consolida e ravviva le esperienze quasi secolari per una messa in evidenza della parte comica. E. J. Dent nel suo studio su A. Scarlatti così ne tratteggia le più notevoli caratteristiche nel comico [2]:

L'invenzione del concertato finale è generalmente ascritto a Logroscino. Questi certamente lo trattò con un suo peculiare senso di *humour*; ma il concertato era già stato adoperato, parecchi anni prima, da Leo e da Vinci. Soltanto nell'opera comica la forma avrebbe potuto ricevere un tratta-

---

[1] Vedi *I teatri di Napoli* di B. Croce, prima e seconda edizione, per le opere di quel periodo, rappresentate in Napoli.

[2] E. J. Dent, *A. Scarlatti, His life and works.* London, 1905, pag. 48 e sgg.

mento vigoroso, poichè, se un personaggio dell'opera seria avesse interrotto il discorso d'un altro personaggio, ciò era da considerare una grave sconvenienza: un duetto era possibile solo quando si presumeva che i due personaggi fossero in armonia sentimentale. Ma Scarlatti non sembra abbia interamente accettato questa convenzione... Benchè mostri di avere una sensibilità degli « assieme » più fine di quella dei suoi immediati successori, egli non fu a bastanza audace da porre un « insieme » alla fine d'un atto. La ragione di ciò è semplice. L'opera comica, come forma separata, del tipo di Leo e di Logroscino, non s'era ancora avverata, e l'opera seria, o dramma per musica, manteneva le sue parti buffe. Scarlatti è l'ultimo compositore con il quale i personaggi comici sono essenziali nell'opera stessa. Ma benchè abbiano la loro parte nello sviluppo della commedia, essi sono già sufficientemente convenzionalizzati, tanto da ottenere regolarmente una scena in ciascun atto. E questa scena cade alla fine dei due primi atti, e poco prima della fine del terzo. Dato ciò, i finali dei due primi atti sono nelle loro mani, e ciò è importante per la storia del loro sviluppo... Nelle prime opere di Scarlatti i personaggi comici sono generalmente una vecchia ed un paggio; si trova anche qualche vecchio. La « servetta » non appare nelle prime opere romane perchè le donne erano allora escluse dai palcoscenici. Le parti tragiche femminili erano cantate da castrati, del che il pubblico era contento; ma una parte di « servetta » non poteva essere cantata che da una donna. La parte della vecchia era sempre cantata da un tenore. Essa è generalmente la nutrice dell'eroina, talvolta una damigella, di cui l'*humour* grottesco ed il costante desiderio di nozze resultavano veramente inconciliabili. Ma il pubblico italiano prendeva gusto nel vedere un tratto grottesco nei più tragici momenti... A Napoli non v'era proibizione di personaggi femminili, ma la « servetta » non vi apparve per qualche tempo ».

Ho già largamente citato il Dent, ed ancora devo rimandare al suo prezioso volume — che non ha avuto un traduttore italiano! — chi volesse notizie particolari delle opere cui si riferiscono le trascritte impressioni generali, e che appartengono al secolo precedente a quello che ci proponiamo di studiare

in questo libro. Della *Rosaura* (1690) trattano oltre al Dent, il Kretzschmar [1], Hubert H. Parry [2]; della *Caduta dei Decemviri* (1697) il Dent dice, fra l'altro, che i caratteri comici sono veramente spiccati [3]; del *Prigionier fortunato* (1699) il D'Arienzo [4] nota che la parte comica non fa da intermezzo, nè vuol esilarare la platea « ma ben si lega alla favola del dramma. Il personaggio comico, a nome Delbo, nello spartito è chiamato « buffo », ed è veramente tale per tipo ». Ad altre opere settecentesche con parti buffe dello Scarlatti accenneremo in seguito.

2. L'opera buffa

Passando, poi, allo sviluppo dell'opera buffa di per se stante, occorre notare innanzi tutto che essa fu popolaresca, nel senso che di preferenza pose in iscena personaggi popolari, fu spesso dialettale in tutto o in parte; non fu toccata da mani capaci di segnarla di stigmati indelebili; sorse qua e là in Italia, sporadicamente, e non ebbe seguito. Decaduta la forma madrigalesca-teatrale, venuto su il melodramma, non stupisce che, accanto al grande teatro, sia stata eretta la piccola scena, allegra, dialettale, popolaresca. Sicchè, se non è esatto affermare che l'opera buffa o comica di per se stante sorse nel '700, è forse inaccertabile ove per la prima volta, nel corso del '600, si sia prodotto il primo spettacolo autonomo comico musicale. Il Goldschmidt [5], rife-

---

[1] *Gesch. der Oper*, pag. 164.
[2] *The Oxford History of Music*, vol. III, pag. 384.
[3] Op. cit., pag. 50 e sgg.
[4] Cit., *R. M. I.*
[5] Op. cit., pag. 4.

rendosi alla prima metà del '600, nota che, dopo il *Sant'Alessio* del Landi ed il *Chi soffre speri* di Mazzocchi e Marazzoli, avvenne una rivoluzione nel campo della commedia, che condusse alla nascita dell'opera buffa. Fu allora che opera seria e commedia in musica entrarono in stretta relazione; Cavalli e Cesti ravvivarono, unificandole, l'opera romana e la commedia; i miglioramenti tecnici da essi recati all'opera ebbero riflesso nella commedia. L'opera buffa innovò i finali degli atti, sostituendo vivaci pezzi di insieme vocali ai cori stazionari madrigaleschi [1], tenuti in onore dall'opera romana. I cori, dunque, che o raramente partecipavano all'azione, o vi recavano scarsi sussidii di brevi parole, furono immessi come elemento attivo. E però, da questo punto di vista, il periodo veneziano preludia alla spinta vivace che la scuola napoletana darà poi all'opera buffa. Accolti i pezzi d'assieme, — eseguiti sempre dai solisti — l'opera buffa non tardò ad accogliere anche arie e pezzi di bel canto, spesso in forma di canzoni, perchè non pochi personaggi erano popolareschi. Così le basi dell'opera buffa erano poste [2].

3. Gli « intermezzi »

In quanto agli « intermezzi » rinnovatisi nel seicento sulle cinquecentesche « intromesse » [3] è impos-

---

[1] Kretzschmar, *Die venetianische Oper*, pag. 7.

[2] Vedi il cit. Goldschmidt, che ha pubblicato ampii frammenti di commedie musicali; R. Rolland, nell'*Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; della amena *Tancia* del Melani ha pubblicato uno studio A. Bonaventura nel *Pensiero musicale*, luglio-agosto 1922.

[3] Il Castiglione, parlando della *Calandria* del Bibbiena, dice che

sibile stabilirne categorie o tipi: Mimica, o canto e suono, con prosa o senza, spettacolo di varietà, satiresco, buffonesco, pastorale fra atto ed atto; non un nome d'artista è legato a questa forma molteplice, sempre più gradita e richiesta. Di origine certamente italiana [1], se la forma fu bizzarra ed in-

---

le *intromesse* furono meravigliose per la ricchezza novità e varietà degli apparati e delle trasformazioni. — « Artisticamente — dice Ferdinando Galanti: *Carlo Goldoni e Venezia nel sec. XVIII*, Padova, Salmin, 1882, pag. 130 — gli intermezzi o intromesse (del '500) erano stonature, ma servivano a sfoggio di ricchezza e a diletto della vista, e della fantasia. Si davano in questi riposi fra un atto e l'altro rappresentazioni mimiche, balli, cantate, conviti, giostre, battaglie, trionfi, ed altre azioni; e servivano secondo la mente dell'autore o dell'apparatore scenico, a render meno inverosimili il passaggio del tempo o il compiersi di certi fatti fra atti ed atti ».

[1] Non sembrerà fuor di posto un breve riferimento ad un tipico esempio di « intermezzo » fornitoci dal teatro di Molière. Il Tiersot, (*La musique dans la comédie de Molière*, Paris, 1922) che ha documentato quanta parte ebbe la musica nel teatro del grande comico francese del '600, e come e quando Lully collaborò con Molière, segnala che nel *Malade imaginaire* (1673) apparvero due intermezzi musicali, che in seguito, diffondendosi il teatro molieriano, furono soppressi. Il primo intermezzo non ha alcun rapporto con la commedia. V'è un breve accenno di Toinette, alla fine del primo atto, in cui si allude all'amante Pulcinella, cui ella solleciterà un favore. « Questo intermezzo — nota il Tiersot — appartiene, dalla prima all'ultima parola, al solo Pulcinella, personaggio che parla, canta e balla. Il suo nome indica la provenienza dell'episodio: Pulcinella è il personaggio tipico della commedia italiana, ed ad imitazione di essa Molière l'ha introdotto nella sua commedia, tanto francese. Tutto è italiano, in questo intermezzo. Pulcinella canta in italiano, ed in italiano gli risponde una vecchia dalla finestra. Ma più d'ogni altra cosa è italiana l'idea stessa d'aver intercalato un intermezzo in una commedia... Storicamente è interessantissimo constatarne l'adozione da parte di Molière. L'intermezzo è, del resto, ricco di spirito, di fantasia, di *humour*. Se davvero occorreva una diversione di questo genere fra le parti costitutive del *Malade imaginaire*, l'intermezzo vi riuscì felicemente ». Il secondo intermezzo ha il pretesto di distrarre l'ammalato con canti e con danze di donne more, rimedio ritenuto più efficace delle droghe di Monsieur Purgon... Quel che ci resta della musica del *Malade imaginaire* non permette di affermare che ne possediamo l'originale... È spiacevole sopratutto che la musica del primo intermezzo manchi quasi completamente, almeno

cessantemente mutevole, il titolo si prestò a designare i più vari spettacoli. Certo esso prese consistenza artistica quando, eliminandosi lentamente dal melodramma le parti buffe, si volle un *entr'act* artisticamente dilettoso; è lecito pensare che le stesse parti buffe componessero lo spettacolo intermedio nel grave melodramma e sostituissero le eventuali interpolazioni di carattere non esclusivamente comico-musicale. È noto che Apostolo Zeno, sdegnato del miscuglio ibrido, espulse le parti buffe dal suo teatro; certo ciò contribuì alla diffusione dell'intermezzo comico [1]. Non per questo scomparvero le parti buffe nell'opera seria o le commedie musicali regionali: le più precise forme comico-musicali del seicento; le ritroviamo, infatti, agli inizii del '700.

---

su un testo conforme a quello di Molière... *Polichinelle* è un intermezzo, metà parlato, metà cantato, metà ballato, tanto estraneo all'azione del *Malade imaginaire* quanto Pandolfo e Serpilla lo erano alle prodezze degli antichi eroi che cantavano le loro grandi arie, alternandosi con essi... ».

[1] MAX FEHR in *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes, ein Beitrag zur Geschichte des Libretto's*, (Zürich, 1912) analizza gli elementi costitutivi del melodramma zeniano, ed a proposito del *Komische Element* (pag. 70 e sgg.) ricorda l'esplicito rifiuto del poeta, a Vienna. « Non ho vocazione, nè mi dà l'animo di provarmici! » — scriveva lo Zeno, il quale tre volte dovè comporre « tragicommedie » e tre volte affidò al Pariati la collaborazione per la parte comica: così pel *Don Chisciotte in Sierra Morena*, per l'*Alessandro in Sidone* e per l'*Anfitrione*. Contesta perciò il Fehr che allo Zeno sia da attribuire una produzione di « drammi giocosi », e confuta coloro che fin qui noverarono lo Zeno fra i facitori di « opere buffe ».

II

GLI INIZII DEL '700

Al genere « intermezzo » è comunemente attribuita la virtù quasi miracolosa di aver germinato l'opera buffa. Lo affermò, non senza personale orgoglio, anche il Goldoni. È anche frequente l'allusione alla *Serva padrona* pergolesiana, come all'intermezzo per antonomasia, dal quale sia derivata l'opera comica. Tutto ciò non è esatto:

1° perchè, a parte i numerosi casi di opera buffa, popolaresca, del '600, alcune commedie musicali, di per se stanti, destinate a svolgersi come spettacolo unico, apparvero, come ora vedremo, e prosperarono quando gli intermezzi erano ancora lontani da quella maturità, che si pretende avrebbe poi fecondato l'opera comica;

2° perchè l'epoca che si vorrebbe considerare di maturità, per l'intermezzo, non rappresenta, dal punto di vista storico e critico, un grado inferiore, un preliminare, una gestazione dell'opera comica; bensì il più splendido tipo d'intermezzo s'identifica esteticamente e storicamente con la prima fra le opere comiche che sia stata, anche, un'opera d'arte.

Ed affermando ciò, si riporta la critica nel solo campo interessante: quello, delimitabile, degli artisti e delle opere, distinto da quello, impreciso e vago, dei generi.

1. Le prime commedie musicali napoletane

La prima commedia musicale napoletana di cui si abbia sicura notizia è del 1707. Negli *Avvisi* di Napoli del 27 decembre 1707 [1] si legge: «... la sera [di lunedì 26] fù invitata [S. E. il vice-re, conte di Daun] e andò in casa del Principe di Chiusano à godere il divertimento con gran numero di nobiltà, d'una commedia in Musica in lingua Napolitana, intitolata *La Cilla*, con splendido trattamento». La stessa commedia fu replicata nella stessa casa un mese dopo.

La seconda commedia di cui parlino le cronache del tempo è del 1709. Nella *Gazzetta* napoletana settimanale, edita da D. A. Parrino e da C. Cavallo, che, vissuta due anni, dette frequenti notizie degli spettacoli musicali, si legge, (N.° 41 dell'8 ottobre 1709): «Sono alcuni giorni che si va rappresentando nel Teatro dei Fiorentini una graziosa e piaciutissima commedia in musica, tutta in lingua napolitana, intitolata *Patrò Calienno de la Costa*». Il libretto dice che la musica fu *de lo segnore Antonicco Arefice* (Antonio Orefice) e la commedia *de lo Dottore Agasippo Mercotellis* (Niccolò Corvo, secondo il Croce [2], che ha stabilito la quasi identità del *Patrò Calienno* con altra commedia certamente del Corvo). Della musica non trovò tracce neanche il D'Arienzo. In ogni modo è accertato che già nel 1709 era sorta una forma d'arte — del cui valore musicale non è dato discutere — di per se stante, e quindi distinta tanto dal-

---

[1] Riferito da F. Piovano in *Rivista Mus. It.*, 1906, pag. 678 e sgg.

[2] Per tutto quanto riguarda la vita teatrale napoletana nel '700, cfr. le due edizioni dei *Teatri di Napoli* del Croce e L'*Opera buffa napoletana* di M. Scherillo.

l'assurdo ibridismo delle parti buffe nell'opera seria quanto dall'incerto tipo dell'intermezzo. Di altre commedie musicali, rappresentate a Napoli nei primi decennii, prima che Pergolesi si rivelasse, ci dà notizie il Napoli-Signorelli, che preferisco riprodurre, rinviando, per più ampie notizie sui librettisti e su i costumi teatrali ai citati libri dello Scherillo e del Croce. Il Napoli-Signorelli, dunque, che ignorò la citata commedia del 1709, ci informa d'un'altra commedia, del 1710[1]:

Francesco Antonio Tullio fin dai primi anni del secolo si esercitò nell'opera buffa napoletana sotto il nome anagrammatico di Colantuono Feralentisco. La prima commedia musicale a me nota porta la data 1710, e s' intitola *Le Fenziune abbentorate*, e si cantò nel teatro dei Fiorentini. Essa rappresenta un'azione cittadinesca, espressa con verità ed energia e colla grazia propria del dialetto patrio, a dispetto della rima continuata che vi adopra. Il *Genuino amore* si rappresentò nel medesimo teatro nel 1718 colla musica di Antonio Orefice e coi balli inventati da Antonio Sarrone. Nella dedicatoria al Vicerè Daun si dice di esser la prima favola musicale scritta fra noi in toscano. L'autore si privò delle armi sue più forti, cioè della grazia del nativo linguaggio che possedeva a meraviglia. Compose inoltre le *Finte Zingare*, animate dall'armonia di Leonardo Leo, nel 1724; *Lo Viecchio avaro*, posta in musica da Giuseppe Di Maio, e cantata nel 1727.

Bernardo Saddumene, contemporaneo del Tullio, fiorì dopo il 1720, e compose graziosissimi melodrammi in lingua napoletana, ma lontana dall'espressioni tavernarie dei cocchieri e dei bassi abitatori del Lavinaro. Egli trasse i suoi caratteri dal ceto dei cittadini e gli asperse di tutto il sale e l'eleganza patria. Lo *Simmele* si rappresentò nel Teatro

---

[1] PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, napolitano: *Vicende della Coltura nelle due Sicilie*. Napoli, 1786, tomo V, pag. 440 e sgg. Sull'erudizione, la serietà, l'attendibilità di questo critico vedi specialmente: V. CIAN, *Italia e Spagna*, C. G. MININNI, *P. Napoli-Signorelli*, N. CORTESE, *Eruditi nella Napoli del '700*.

Nuovo colla musica di Antonio Orefice ed è, (per valermi della notizia che ne dà egli stesso) *n'arremmegliamiento che ha no cierto galant'ommo* (non un personaggio dell'infima plebe) *co n'ommo ordenario*. La *Carlotta*, cantata nel Fiorentini con la musica di Pietro Auletta nel 1726, manca secondo me di vivacità e d'interesse, ma è ben verseggiata per comodo del maestro di musica e condita colle usate grazie del linguaggio. La *Noce di Beneviento* è una imitazione di persone civili, e, come dice l'autore, di benestanti, fondata sul popolar romore della radunanza delle streghe nella selva di Benevento, nella quale, su tale ipotesi, si dipinge con naturali colori, egregiamente, la passione di Mimmo e l'involontario cangiamento di una fanciulla da lui amata perdutamente. Lo *Paglietta geluso*, rappresentata nel Fiorentini l'anno 1726, con balli diretti dal Napoletano Rocco Luongo, parmi la più piacevole delle favole del Saddumene. L'azione è sobriamente avviluppata con una agnizione, il costume espresso con proprietà e decenza, le passioni son dipinte con vivacità e naturalezza; il carattere singolarmente del curiale ingiustamente geloso ha una inimitabile vaghezza di colorito e gli equivoci che egli prende avvengono senza sforzi istrionici con una verità mirabile. Sopratutto la locuzione è la migliore che possa usarsi nel nostro linguaggio in questo genere, espressiva, musicale, graziosa, appassionata, piacevolissima, senza veruna tinta pulcinellesca. *Li marite a forza*, che colla musica del celebre Leonardo Leo si cantò nel Fiorentini l'anno 1732, essendo ancora in vita l'autore, serve a fissare l'epoca della di lui morte, mentre nel 1735, quando si replicò se ne parla come già morto, e toccò al celebre Gennaro Antonio Federico il ritoccarla per adattarla alla compagnia di questo anno.

Non dispregevoli melodrammatici napoletani furono anche il Viola, autore del melodramma buffo *Lo castiello sacchejato*; il Mariani, romano, educato in Napoli; Andrea Velmuro di cui si registrano nella drammaturgia dell'Allacci, gli intermezzi della *Contadina*, recitata in Venezia colla musica del Sassone e del Cavalier Bertone, ivi ancora cantati colla musica del celebre napoletano Francesco Mancini, del 1731; e Carlo di Palma, autore del dramma serio con due personaggi buffi: *Il trionfo d'amore*, rappresentato nel teatro Nuovo nel 1725 colla musica di Pietro Auletta, e dell'*Orismene*, che nell'anno seguente ivi pure si rappresentò colla musica di Leonardo Leo.

2. Leonardo Vinci

In queste pagine il Napoli-Signorelli non pretese di fissare complete cronologie di spettacoli, sicchè molte commedie musicali dei primi decennii non furono da lui citate. Fra le altre, una, del calabrese Leonardo Vinci (Strongoli 1690-Napoli 1730), le *Zite 'ngalera*, non è da lui ricordata. Il nome del Vinci segue cronologicamente quelli di mediocrissimi maestri, l'Orefice, il Mauro, il De Falco, dei quali le opere sono perdute; di essi scrisse però Saverio Mattei che la loro melodia era di una puerile semplicità. Il Florimo registra una dozzina di opere comiche del Vinci, e dice che le *Zite 'ngalera*, scritte nel '22, furono rappresentate in quello stesso anno, al Fiorentini. Il libretto del Saddumene è sciocco, con un intreccio che ora offre il colpo di scena da melodramma serio, ora cade nella più volgare farsa. Dato ciò, è importante rilevare di quanto il musicista si sia elevato sul librettista, come abbia superato le sciocchezze verbali, stillando frasi argute appena la minima occasione lo consentiva, ed insinuando perfino un briciolo di patetico nel cuore d'una femminetta, appena essa sembra agitata da una passioncella. La commedia si svolge così: la giovine Belluccia, abbandonata dal gentiluomo Carlo Gelmino, veste abiti maschili, assume il nome di Peppariello, insegue e raggiunge l'infedele, che ora s'è invaghito di Ciomma. Vestita da uomo, Belluccia non solo non è riconosciuta da Carlo, ma fa innamorare Ciomma, ed ha così per rivali tutti gli innamorati di Ciomma: lo stesso Carlo, e poi un certo Titta, un barbiere ed il suo garzone. Anche una vecchia Meneca si innamora di Belluccia travestita.

Fra tutti questi innamorati si intrecciano equivoci e romanzetti; nè manca un duello fra Carlo e Belluccia. Scene buffonesche, canzoni popolari, motteggi e liti s'alternano nell' intreccio, di cui tarda lo scioglimento; questo è poi recato dall'arrivo di una galera, donde scendono, fra rulli di tamburo e cannonate, schiavi e schiave condotti da un capitano. Chi è questo capitano? Il padre di Belluccia. Sdegno del corsaro nel riconoscere sua figlia in travestimento. Il capitano, il solo che parli italiano, fa incatenare l'infedele Carlo e lo fa trascinare sulla galera. Tutti i personaggi intervengono a favore di lui. Il lupo di mare perdona. Sua figlia, ripresi gli abiti femminili, può sposare Carlo, tornato al suo amore. Futile intreccio, con soluzione convenzionale. Il Vinci colse parecchi spunti e li colorì vivacemente. Figurazioni ritmiche ricordano il vicino Alessandro Scarlatti; incisività di espressioni fanno del Vinci un « verista » della non ancor rivelata maniera pergolesiana; raggruppamento di parti vocali in terzetti, quartetti e quintetti mostrano il desiderio vinciano di costruire ampiamente concertati e finali. E lo spirito del musicista sparge, almeno dove la materia comica non è repugnante, brio e colore: segue il colore locale e lo riproduce con tocchi veristici, come in una popolaresca canzone del barbiere [1], imitante la cantilena e la cadenza del « canto a figliola »; imprime vivacità ai recitativi, movimentandoli nella ritmica sillabica e nel taglio dei periodi: cerca motivi agili o pesanti, a seconda che due innamorati si vezzeggino o una vecchia borbotti o

---

[1] Questi ed altri spunti sono riprodotti nel citato saggio del D'Arienzo.

strepiti stridulamente; unisce agli strumenti a corda due oboi e due trombe per dare all'aria del corsaro quasi un carattere guerresco. Ed in due momenti è veramente patetico: quando Ciomma narra le sue pene di amore al barbiere perchè le riferisca al creduto Peppariello, il pensiero va spontaneamente al palpito pergolesiano dell'*Olimpiade*. Altro momento ben sentito è il duetto in cui Carlo confida proprio a Belluccia, travestita, le sue pene per Ciomma che non lo ama.

Notiamo, dunque, in questa commedia del Vinci molta sensibilità, fini reazioni alle suggestioni librettistiche, eleganza e perspicacia; sciaguratamente la commedia da lui accolta è così sciocca e disuguale che soltanto un apologista saprebbe accontentarsi di essa per supporre e magnificare nel Vinci altre virtù, più profonde, più vaste, più generali, di quelle che pure affiorano alla vista di questa sua opera. Nella quale l'accoglimento e l'espansione dei momenti patetici, veri fiori d'arte intima fra tanta banalità e sciatteria, sono certamente segni preziosi.

Come abbiamo visto, le *Zite 'ngalera* sono del '22.

La voga dell'opera buffa — nota il Croce [1] — divenne così grande che non le bastò più il teatro dei Fiorentini, del quale pur si era affatto impadronita, e sorsero allora per essa due nuovi teatri: quello della Pace, detto così dal prossimo ospedale della Pace, e il Teatro Nuovo di Montecalvario o Sopra Toledo, che si chiama ancora dopo due secoli il Teatro Nuovo. Questo fu inaugurato nel 1724, col *Sagliemmanco falluto* di anonimo, e con *Lo simmele* del Saddumene, che poi per oltre un decennio fu il più fecondo poeta dell'opera buffa. Insieme con lui seguitarono a lavorare il Tullio,

[1] Op. cit., 2ª ediz., pag. 147.

il Piscopo e l'Oliva, e molte opere compose anche il romano Tommaso Mariani e, dopo il 1730, Gennaro Antonio Federico. In queste opere buffe non macchine, non voli, non scene grandiose, ma le strade, le piazze, i luoghi più popolari di Napoli, il borgo Loreto, il ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna penta, la Fontana dei serpi, la Duchesca, Posilipo, il Vomero. E come napoletani erano i personaggi, dal volgo napoletano uscivano gli attori, e solo quando vi s'introdussero personaggi nobili, che parlavano toscano, sorse tra le sue canterine il dualismo delle «virtuose toscane» e delle «parti napoletane». Modesti assai furono i primi compositori di quelle musiche, poveri maestri di cappella come il Veneziani, il De Falco, l'Orefice, e Giampaolo de Dominici.

3. Commedie veneziane

Quasi contemporaneamente, a Napoli ed a Venezia apparivano le commedie musicali. Infatti, nel 1711, quattro anni dopo la *Cilla*, si rappresentava, al S. Angelo, la prima commedia musicale apparsa a Venezia: l'*Elisa*, poesia di Domenico Lalli, musica di Giovan Maria Ruggeri, veneziano. Nella prefazione il Lalli tenne a distinguere la sua opera dalle ordinarie rappresentazioni comiche, e scrisse: «... E pregandoti ad essermi difesa contro l'ignorante volgo, che forse sentendo il nome di commedia, credendo di veder comparire Gratiani e Truffaldini, a far sonare il bastone, confonderà la mia *Elisa* tra i banchi dei ciarlatani, offendendo assieme la nobile idea della commedia...». Questa commedia, secondo lo Scherillo [1], non incontrò fortuna, e certo non ebbe continuazione. A Napoli non fu mai riprodotta, nè ebbe influenza di sorta sull'opera buffa napoletana.

---

[1] Op. cit., pag. 515.

4. Ultime parti buffe nell'opera di A. Scarlatti

Lasciamo ora questi saggi di commedia, donde non emerge alcuna opera universalmente significativa. Abbiamo veduto che già nel 1707 (assai prima della *Serva padrona!*) esisteva una vera e propria forma autonoma di commedia musicale. Rinviamo per gli argomenti delle commedie ai citati volumi del Croce e dello Scherillo, urgendoci di passare ad artisti veramente insigni, ad opere veramente importanti. Non trascureremo pertanto di seguire le ultime tracce dell'eredità secentesca nelle disparenti parti buffe [1] e nel sorgente intermezzo.

Tigrane (1715) — dice il Dent [2] — è la più famosa tra le opere dello Scarlatti, e certo la più rappresentativa di questo periodo. Ha il grande vantaggio di un chiaro e ben disegnato intreccio, che, aggiunto alle sue regolari parti buffe è traversato da una sottile vena di *humour*. Il Napoli-Signorelli ne scrisse:

Il *Tigrane* si rappresentò in S. Bartolomeo l'anno 1715. È questo un dramma eroico con due personaggi giocosi, al quale fece la musica il famoso Alessandro Scarlatti, e si cantò dal Cav. Niccolino e dalla Romanina, e venne decorato dai balli concertati dal veneziano Antonio Piccinetti, i quali erano concatenati all'azione. Si apriva la scena col ballo dei soldati Sciti di Tomiri che precedevano al di lei carro trionfale: incominciava l'atto secondo colli spettacoli festivi formati dai ballerini come sciti e nell'atto terzo dan-

---

[1] Chiari accenni sono nel cap. «Alle parti buffe» nel *Teatro alla moda* (1722) di B. Marcello, all'invadenza e superbia dei cantanti comici nel melodramma.

[2] Op. cit., pag. 124.

zavano mascherati per un festino. In tale dramma la terribile Tomiri non bene imita la feroce vincitrice del gran Ciro. Un'aria di civetta canta nella prima scena dell'atto primo fra tre amanti che lusinga. Meroe, figlia di Ciro, rivale di Tomiri viene, in abito di egizia, per vendicare il padre e dice la buona ventura a Tigrane ed a Tomiri. Un orcone, seguace di Meroe, persiana, e una Dorilli, damigella di Tomiri, si mascherano accennando che sono in tempo di carnovale, l'uno alla parigina con parrucca, l'altro alla tedesca, e vanno vendendo bianchetti, rossetti ed acque di odori, e nell'atto terzo si vestono da dottor Graziano e da Zaccagnino. Con tutte queste inverosimiglianze vi si vede un gran disegno nell'invenzione, che doveva contribuire al buono evento del dramma.

Dal punto di vista musicale l'opera produce una impressione generale di vivacità e di magnificenza; ma le pagine ricche di sentimento realmente profondo o di bellezza musicale sono rare. Questo carattere, nota il Dent, è comune all'intero periodo. I personaggi sono maravigliosi, la musica è maravigliosa; varietà di espressione, vivace coloritura e bellezza melodica contribuiscono a fare ogni pagina splendida ed attiva quanto più è possibile. Ma dall'irrealtà dell'insieme non si cava gran cosa. Le assurde incoerenze delle scene comiche recano come un sollievo; per decrepiti che siano i loro personaggi, essi sono molto più umani e naturali degli eroi e delle eroine della convenzionale tragedia. *Tigrane* è anche interessante poichè è la prima opera di Scarlatti che mostri la tendenza verso una più moderna orchestrazione. Di Scarlatti il Dent ricorda l'opera comica *Il trionfo dell'onore* (1718), e il D'Arienzo l'intermezzo comico del *Cambise* (1718), in cui alcune frasi ed arie di Lidia civettuola, alcuni duetti, accompagnati con la maniera orchestrale propria di Alessandro, mostrano snellezza ed eleganza se non sempre incisività ed intimità.

5. Diffusione dell'« intermezzo »

Era, dunque, fiorente la commedia musicale napoletana; erano tuttora in uso le parti buffe nelle opere serie, quando il « genere » intermezzo, praticato da un sempre maggiore numero di compositori, passando dal '600 al '700, si determinava nella tendenza comica, fuori degli argomenti pastorali o della tecnica istrionica.

Materia imprecisabile; prosa, canto, danza; arte ed istrionismo; arcadia e trivialità; « genere » quanto altro mai indefinibile, apparente nei più disparati aspetti, l'intermezzo ebbe un solo costante carattere: quello di provocare diletto superficiale, distinguendosi così dai gravi atti del melodramma in cui era intercalato. Elencare i titoli degli intermezzi citati dai cronisti sarebbe fatica inutile, sia perchè raramente si potrebbe dire una parola delle musiche, quasi sempre perdute, sia perchè spesso diversi titoli furono dati agli stessi intermezzi quando variavano sede o erano rinnovati e mutati magari dall'improvvisazione degli esecutori. Una informazione del Burney è interessante circa la diffusione degli intermezzi [1]. « Nel luglio 1703 gli intermezzi italiani o *interludii e trattenimenti mimici di canto e danza* furono rappresentati a Jork-buildings. Questo fu il primo tentativo di musica drammatica, avvenuto, forse nella capitale ». Ed a Londra il « genere » si acclimatò tanto che lo stesso Burney, riferendosi poi al 1710 scrisse [2]:

Le due compagnie di comici e di cantanti continuavano a rappresentare commedie ed opere alternativamente al

---

[1] *History of music*, IV, pag. 197.
[2] Cit., pag. 213.

Queen's Theatre, quest'anno.... In gennaio la compagnia rappresentò la nuova opera *Almahide*... forse di Bononcini... Questa fu la prima opera rappresentata in Inghilterra *completamente in italiano* e da *cantanti italiani*... vi erano, poi, intermezzi, fra gli atti, in inglese, con cantanti inglesi.

A Napoli gli intermezzi apparvero relativamente tardi, secondo la cronologia del Florimo [1]. O nel materiale consultato dal Florimo quelle opericciuole non erano neppure menzionate, o la fortuna delle opere buffe di per se stanti ritardò l'apparizione degli intermezzi.

Il Florimo fa menzione del primo intermezzo — nel dramma *Partenope* del Sarro, al S. Bartolomeo — nell'anno 1722. Del Sarro — il Florimo dice che non si sa bene se il nome sia Sarro o Sarri (Trani 1678 † ?; studiò col Provenzale, ai Turchini) — si ricorda l'*Arsace*, con parti buffe, nel 1717; l'*Alessandro Severo*, con intermezzi buffi, nel '19; la *Didone abbandonata*, con intermezzi nel '24; l'*Artemisia* con gli intermezzi *La furba e la sciocca* nel '31. Altre commedie scrisse il Sarro pel Nuovo e pel Fiorentini. Di Francesco Feo (Napoli 1685 † ?; studiò col Gizzi, ai Turchini) varii biografi menzionano gli intermezzi, senza data, *Don Chisciotte della Mancia* e *Coriandolo speziale* e il *Vedovo* del '29. Di Michele Gabellone — di cui mancano notizie — il Florimo cita i titoli di alcune commedie rappresentate al Nuovo o al Fiorentini: La *Ciulla* [2] e la *Canterina*, nel '18, *Amore vo' speranza*, '29, *li dispietti amurusi* '31. Di Francesco Mancini (Napoli 1674 — Napoli 1739; S. Maria di Loreto) il Florimo cita: Arie e scene buffe nell'*Artaserse* (Napoli, '13); il *Cavalier brettone*, intermezzi, '20; intermezzi e scene buffe nel *Trajano* (S. Bartolomeo, '23); la *Levantina*, int., '32; *don Aspremo*, comm. '33.

In quanto agli intermezzi di A. Scarlatti, cui già è stato accennato, rilevo che il Sonneck [3] cita: *De-*

---

[1] *La scuola*, ecc., IV.

[2] SCHERILLO, cit., pag. 175.

[3] O. G. T. SONNECK, *Catalogne of Opera librettos printed before 1800*, Washington, 1914.

spina e Niso, inseriti nell'*Amor generoso* dello stesso Scarlatti, nel 1714 a Napoli, e riprodotti dieci anni dopo, a Venezia, in un'opera dell'Orlandini: e *Vespetta e Milo*, in 3 atti, di cui il terzo è di Conti, inseriti in un'opera di Lotti, a Dresda, nel 1717.

È notevole il contributo dell'Hasse al teatro napoletano, nel « genere » intermezzo. Dal 1723 al '30 [1] sette intermezzi dell'Hasse apparvero a Napoli, ed i loro titoli — la musica è perduta — denunciano chiaramente che gli argomenti erano comuni alle opericciuole predilette dai compositori italiani: *La serva scaltra ovvero la moglie a forza*; *L'artigiano gentiluomo*; *Porsugnacco e Griletta*; *La finta tedesca*; *La contadina (Tabarano e Scintilla)*; *La fantesca (Il capitan Galoppo)*; *Il tutore* (*Lucilla e Pandolfo*).

A Bologna, dice il Ricci [2], la musica teatrale fu scarsa nei primi anni del '700; poche le commedie in prosa, moltissimi gli oratorii.

Nel 1707 e nel 1709 gli Accademici *gelati* eseguirono una introduzione ed *intermezzi per musica*; nel 1708 sono registrati gli intermezzi *Cintia e Delia*; nel '24, al Formagliari, durante la *Vendetta disingannata dall'amore* del Berini, gli intermezzi comici musicali *Parpagnacco e Pollastrella*; nel '25, non si sa dove fossero stati intercalati gli intermezzi *L'impresario delle Canarie*; nel '28, al Marsigli Rossi, *La serva astuta*. In seguito, le citazioni diventano sempre più frequenti. Di Giuseppe Maria Buini, reputato poeta e compositore, (Bologna ? † ?), che fu molto rappresentato nei teatri bolognesi e veneziani, il Sonneck ed il Wiel [3] citano: nel '26, il « comico divertimento in 3 atti ed in dialetto bolognese » il *Savio delirante* (Formagliari); il divertimento in 3 atti *Le frenesie d'amore* (S. Mosè); nel '29, il divertimento comico in 3

---

[1] CARL MENNICKE, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, pag. 495.

[2] *I teatri di Bologna.*

[3] TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel Settecento*, Venezia, 1891.

atti *Chi non fa non falla* (Marsigli-Rossi); nel '31, il divertimento comico *Fidarsi è bene non fidarsi è meglio* (S. Mosè); nel '32, il divertimento comico in tre atti, *L'ortolana contessa* (S. Angelo). Secondo l'Eitner [1], il Buini viveva ancora nel '35.

Nei Teatri veneziani furono frequenti gli intermezzi. Della loro apparizione nel '600 non ci dà notizie il Galvani [2]. Ma il Wiel comincia a registrarne nel 1706:

Lesbina e Millo nell'opera *Paride in Ida* al S. Angelo; e *Bleso e Lesba* nella *Regina creduta Re* di Bononcini, id.; nel 1707: *Melissa schernita*, *vendicata*, *contenta*, tre azioni, in *Amor generoso* di Gasperini, id.; *Melissa, le Rovine di Troia* in *Achille placato* di Lotti (S. Cassiano); *Friletta e Chilone* in *Anfitrione* di Gasperini, id.; *Melissa, Parpagnacco* in *Flavio Anicio* di Gasperini, id.; *Melissa, Catulla e Lardone* in *Teuzzone* di Lotti, id.; *Lisetta e Astrobolo* in *Taican* di Gasperini, id.; nel 1708: *Pimpinone, Catulla e Lardone* in *Astorto* di Albinoni, id.; *Parpagnacco e Pimpinone* in *Falso tiberino* di Pollarolo, id.; *Catulla e Lardone, Parpagnacco, La capricciosa ed il credulo* in *Engelberta* di Gasperini, id.; nel 1709: *Zamberlucco* in *Principessa fedele* di Gasperini, id.; il *Nuovo mondo*, *Tulipano*, in *Ciro*, di Albinoni, id. ... Ecco altri titoli: *Barilotto, Batto e Lisetta*, *Alfier fanfarone, Lisetta, Delfo*, *La preziosa ridicola*, il *Marito giocatore e la moglie bacchettona*, *Cola-Aurillo*, *Silvano ed Elpina*, *Scannacappone ammalato immaginario*, *Melinda e Tiburzio...*

Del contenuto e della fortuna di due intermezzi ci dà notizia il Rudhart [3] che consultò una *Raccolta di intermedii* stampata ad Amsterdam nel 1723. Nell'ottobre del '22 furono rappresentati a Monaco due intermezzi in 3 parti, *Vespetta e Pimpinone* (secondo

---

[1] Rob. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker*, ecc. Leipzig, 1903.

[2] *I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII.*

[3] Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, I, pag. 101 e sgg. Freising, Datterer, 1865.

il Sonneck, di Pariati ed Albinoni) e *Serpilla e Bacocco*, cantati da attori italiani della compagnia di Darmstadt.

Nel primo intermezzo, Vespetta, accolta in casa dal vecchio, ricco e rimbambito Pimpinone, comprende che può diventare padrona; diventata indispensabile, minaccia di andarsene; resta, avendo ottenuto la promessa di matrimonio; infine il vecchio, rigidamente governato dalla moglie, è costretto a tollerarne i capricci, ed impreca al suo destino. In *Serpilla e Bacocco*, il marito sciupone, che ha tutto perduto al giuoco, persino i vestiti, teme i rigori della moglie, ed inventa una frottola. La moglie non gli crede; per giunta, trova il segno della sua colpa, un mazzo di carte; va dal giudice a chiedere la separazione. Il marito si veste da giudice, siede con gravità sulla poltrona nella sala d'udienza, e adula e corteggia Serpilla; e quando essa sta per cedere getta via parrucca e toga e scaccia via la moglie, non volendo aver da fare con un'infedele.

6. Gli « intermezzi » di Goldoni

Ma della consistenza artistica degli « intermezzi », ed in un periodo già più avanzato — ci spingiamo così per poco oltre il 1730 — viene a darci notizia Carlo Goldoni. Il suo nome, che ritroveremo fra qualche decennio, in miglior luce, è pure legato agli intermezzi. Ecco una preziosa sua confessione: risale al 1734[1]:

Non avrei avuto tempo abbastante per fare una commedia, e siccome fra i suoi (dell'impresario) stipendiati vi era un compositor di musica ed un uomo con una donna che cantavano assai bene, feci un intermezzo a due voci, intitolato il *Gondolier veneziano*, che fu eseguito ed ebbe tutto il

[1] *Memorie*, ed. Sonzogno, pag. 83.

buon successo che una simile composizione poteva meritare. Ecco la prima opera comica di mia composizione, che comparve al pubblico.

Leggeremo fra poco questo *Gondolier veneziano*, della cui musica non si trovano tracce. Ed ecco altre notizie goldoniane, che risalgono allo stesso anno '34, ed alla tappa a Verona [1]:

Imer, direttore della Compagnia del Teatro Grimani... avendo voce, immaginò di introdurre nella commedia gli intermezzi in musica che per lungo tempo furono uniti all'opera seria, e poi soppressi per dar luogo ai balli. L'opera comica ebbe principio in Napoli ed in Roma, ma non se ne avea cognizione in Lombardia e nello stato Veneto, di maniera che l'idea di Imer ebbe effetto. La novità fece molto piacere e produsse ai comici molto guadagno. Aveva nella commedia, per gli intermezzi, due attrici: una vedova bellissima e di somma abilità, che recitava le parti di giovane amorosa nella commedia, ed altra donna, non comica, ma che aveva una voce gradevolissima. Era questa la signora Agnese Amurat. Queste due donne non conoscevano una nota di musica, come pure Imer, ma tutti e tre avean gusto, orecchio delicato, esecuzione perfetta; insomma il pubblico ne era contento. Il primo intermezzo col quale si diede principio fu la *Cantatrice*, operetta da me fatta a Feltre per un teatrino di conversazione... Imer per il mio *Belisario*... mi pregò di comporre un intermezzo a tre voci e di terminarlo il più presto possibile per aver tempo di farlo mettere in musica. Lo feci pertanto in tre atti, e lo intitolai la *Pupilla*, prendendone l'argomento dalla vita privata del direttore. Mi ero accorto che aveva una decisa inclinazione per la vedova sua compagna, e vedevo che ne era geloso; mi presi, adunque, gioco di lui medesimo. Egli se ne avvide subito, ma l'intermezzo gli parve così ben fatto e la critica sì conveniente e delicata che mi perdonò volentieri quella burla, anzi mi ringraziò e lo spedì subito a Venezia al maestro di musica già avvertito.

---

[1] Cit., parte I, pag. 97.

Ed un anno più tardi Goldoni tornò all'intermezzo [1]:

Intrapresi la composizione di una tragedia intitolata *Rosmonda* e di un altro intermezzo intitolato *La Birba.* Questo era modellato sull'idea dei saltimbanchi della Piazza di San Marco, dei quali avevo già bene studiato il linguaggio, le ridicolezze, le caricature e le furberie. I tratti comici da me usati negli intermezzi erano semi che io gettava nel mio campo per raccoglierne un giorno frutti maturi e piacevoli. Il 17 gennaio (1735), fu rappresentata la mia *Rosmonda. La Birba* piacque sommamente: questa bagatella piena di arguzie e molto bizzarra sostenne *Rosmonda.* Eccomi, dunque, iniziato nell'opere, nella commedia e negli intermezzi, che furono i precursori delle opere comiche italiane.

No, ciò non è esatto. Abbiamo già veduto la commedia musicale, o opera buffa, o opera comica, che dir si voglia — distinzioni che non riescono a creare equivoci nella mente di chi sia disposto a considerare vastamente il campo della musica teatrale con tendenza comica, senza pregiudizii di titoli nè di generi — sorgere a Napoli nel primo decennio del secolo; non si vorrà, spero, rifiutarle l'accesso nel campo dell'arte che la storia illumina per pregiudizii di regionalismo e di dialetto; ma tali questioni di date, di cronologia, non impacciano la storia e la critica. Queste gioiscono quando s'imbattono in artisti, di qualunque regione e parlata ed epoca sieno. Dunque, se per necessità di considerazioni cronologiche qui si insiste a negare la nascita dell'opera comica dagli intermezzi, d'altro canto, si afferma, come fu detto in principio di questo capitolo, che la prima opera comica di cui si riconosca l'alto valore, si identifica con quello che comunemente si ritiene il più maturo ed il più fecondo inter-

---

[1] Cit., parte I, capp. 35 e 36.

mezzo: cioè con il libretto elegante e fine d'un modesto scrittore teatrale e con l'adeguatissima musica datavi da uno dei più drammatici musicisti. Intermezzo, o commedia, o altra denominazione, importa poco. Non solo il Vinci non ci risulta compiuto artista, ma lo stesso Pergolesi, come fra poco vedremo, non fu tanto felice in opere denominate intermezzi e anche commedie quanto nell'intermezzo della *Serva padrona*. Questa, fuor d'ogni equivoco, fu opera comica perfetta.

Ed ora, leggiamo il *Gondolier veneziano* del Goldoni scritto un anno dopo la *Serva padrona*. Lo sunteggio ampiamente perchè il testo ne è riprodotto soltanto in edizioni ormai rare.

Il *Gondoliere veneziano* ha due personaggi; Bettina, putta de Campiello, e Buleghin, barcariol venezian; la scena è in Venezia. È in due parti.

La prima parte si svolgeva, probabilmente, davanti la casa di Bettina. (Manca qualsiasi didascalia).

Scena I. — Buleghin torna dall'aver giuocato e perduto i bezzi; ha fatto tardi, e già prevede i rabbuffi di Bettina,

> rabbiosa co è una chizza
> buttar le bave come fa un serpente
> e dir che ella de mi no pensa gnente!

Ma egli confessa che gioco e Bettina lo attraggono ugualmente. Ed esce in questa strofe, che certo costituiva la prima arietta:

> Sento el ciogo che me chiama,
> E Bettina che me brama;
> Nè so a chi abbia da badar:
> Per vu sento gran tormento
> E per l'altra gho contento;
> Gramo mi, coss'oj da far?

Poscia continua, in versi non rimati e misti, dal quinario all'endecasillabo, facendosi coraggio nell'affrontare Bettina, la quale strepiterà, ma poi si calmerà.

Scena II. — Probabilmente l'attore picchia all'uscio di Bettina. La quale, venendo in istrada, accoglie con rabbuffi l'innamorato. Ma è un linguaggio assai piatto, senza vivacità; nè spiritoso nè violento. Buleghin dice che se l'aspettava questa sortita. E Bettina rincalza:

Sior frascon, senz'ingegno;
Zà che volè che diga,
No ghoi forsi rason de lamentarme?
O pensè che no sappia
La vita che seguì e zorno e notte?

E lo accusa di fare il galante; ha proprio saputo che è stato in barca con una ragazza ed è andato a far cena con lei. Buleghin mostra di indignarsi a tali calunnie.

Ma se posso saver chi xe ste lengue
che de panchiane te vien a stornir,
co un pistolese mi lo voi sbasir.

La ragazza non lo prende sul serio, e canta (è evidentemente un'aria):

Vardè là, che bambozetto
Scartozzetto,
Che vuol tutti spaventar?
Ma col sente un po' de zente
El xe el primo a tacchizar.

Buleghin la scongiura di non esser crudele, l'assicura di amarla, e minaccia di uccidersi. Anche stavolta la ragazza non gli crede:

Donca, se no te vardo, ti è rissolto
De volerte mazzar in mia presenza?
Frascon, mi no te credo in mia coscienza.

Buleghin fa il tragico. (Bettina forse fa finta di rientrare in casa, piantandolo solo in istrada). Il gondoliere fa il gesto di ferirsi:

Ferma, Bettina cara, no andar via,
O del mio cuor fazzo una beccaria.

È per mero giuoco che Bettina gli domanda:

> Distu dasseno, o fastu una matada?
> O qua me vustu far una frittada?

E l'altro ancor minaccia. E Bettina chiude la disputa:

> Eh sta savio, buffon. Vivi anca un poco
> nè volerme lassar, pezzo d'alloco.

E fanno la pace, della quale Bettina pone le condizioni: fedeltà, abbandono del giuoco, addio all'osteria. Ed il gondoliere le promette, citando il Tasso (e v'è qui l'esplicita allusione alle predilezioni poetiche dei gondolieri veneziani):

> Ogni trista memoria ormai se tasa
> E se ponga in obrio le andate cose.

La prima parte finisce evidentemente con un duettino:

> *Bett.* Ti ha inteso el mio patto,
> Sta fermo, sta saldo.
> *Bul.* Con tutto sto caldo
> Te voi soddisfar.
> *Bett.* Sta forse in cervello.
> *Bul.* Le giuro costanza.
> *Bett.* Se un zorno in sostanza...
> *a 2.* Vorrem solazzar.

La seconda parte avveniva forse, a sera, o a notte alta, in un canale. Bettina, vestita da barcaiolo, viene a sorvegliare il suo innamorato. In un recitativo dice il suo proponimento; poscia canta queste due quartine:

> La zelosa sempre cerca
> De trovar in qualche intrigo
> Quel so caro, quel so amigo,
> Per poderlo maltrattar.
> Ma ben spesso la se falla,
> Che la balla
> Senza mai trovar intoppo
> Torna indrio de galoppo
> E fa el muro rebombar.

Qui v'è poi, in recitativo, un fine spunto di psicologia femminile:

> Pur troppo se pol dar che me succede
> De trovar quel che cerco,
> E che trovà che l'abbia
> Me pento po' d'aver recercà tanto.

Intanto vede giungere Buleghin e si nasconde. E Buleghin è di nuovo in angustie; ha giuocato ed ha perduto tutto, anche gli anelli; che strapazzata gli darà Bettina! E sta lì mogio mogio. Vestita da barcaiolo, Bettina s'interessa a lui; e da buon compagno di mestiere gli domanda se non è forse in pensieri per la prossima regata, se non ha bisogno d'un valido rematore che l'aiuti a vincere la gara. Buleghin si schermisce: altro è il suo male. E il finto barcaiolo si mette a sua disposizione. Commosso, Buleghin risponde:

> Vu gavè un cuor, fradel, troppo amoroso
> E obrigarme cerchè, co dise quello
> Al grand'Argante, quando per Olindo
> El manda a desfidar el bon Tancredi.

E racconta le sue pene; tra l'amor di Bettina e la passione del giuoco egli è in angustie. Bettina lo mette alla prova, e gli consiglia di lasciar Bettina. Buleghin tira un moccolo: lasciar Bettina? mai, e si sfoga in un'aria:

> Bettina lassarte
> Nè mai sbandonarte?
> Più tosto me voggio
> Strazzar sto mio cuor;
> Gho in odio la vita,
> Dà sento la fita,
> La piaga profonda
> Che n'ha fatto amor.

Bettina si commuove, si svela:

> Vardame, Buleghin; no ti cognossi
> La to Betta vestia da barcariol?

Stupore di Buleghin, in stile melodrammatico:

> Se dorma mi no so, o pur se veggia!
> Che caso, che stupor, che maraveggia!

Sembra che la fine della seconda parte non unisca le voci dei due personaggi perchè l'ultima a parlare è Bettina:

> Sì, sì, in fede la man te dò, cuor mio,
> To muggier mi sarò; ti mi mario.

Ora, a parte il fatto che il Goldoni del '34 diventerà il grande Goldoni mentre il Federico della *Serva padrona* resterà vita natural durante un pover'uomo, è certo che il libretto, scritto in italiano, del napoletano, vale assai più, artisticamente e teatralmente, del libretto veneziano del Goldoni. Vedremo fra poco le risorse della *Serva padrona*. Qui notiamo che il piccolo conflitto di interessi e d'amore fra marito e moglie resta una bega scenica, tutta scenica senza un accenno sentimentale; all'assurdo travestimento maschile della moglie s'aggiunge il più assurdo fatto che essa parla ed il marito non ne riconosce la voce. Almeno Vespone, travestito da militare, è un personaggio muto! [1].

E però non mi sembra che spetti a Goldoni quella particella di gloria che egli s'attribuiva come autore d'intermezzi. Ora il suo nome tornerà più avanti, e per una più importante opera artistica.

---

[1] Negletto da quasi tutti i critici goldoniani, il *Gondoliere* trova un benevolo difensore nell'americano CHATFIELD TAYLOR, *Goldoni, A biography*, New York, 1913, il quale scrive (pag. 134): « Questo interludio è il grazioso piccolo schizzo d'un bisticcio d'amore, scritto in dialetto; i personaggi sono veneziani e popolari, mentre il loro amore è passione umana (!) senza alcuna delle delicatezze artificiose comuni alla commedia francese del tempo. Il linguaggio, per quanto in versi, è quello della strada. E Goldoni vi dà il primo saggio del suo drammatico naturalismo ».

III

GIOVAN BATTISTA PERGOLESI

Giovan Battista Pergolesi (Iesi 1710 † Napoli 1736)[1] scrisse sette opere di carattere comico. Fu affermato dal Florimo e ripetuto da altri biografi che il Pergolesi studiò nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, a Napoli. Salvatore di Giacomo ha mosso obbiezioni a tale affermazione[2], notando:

Quel Conservatorio radunava, sì, poveri ragazzetti, e li nutriva e li educava, ma quelli dovevano essere napoletani ed *orfani di padre e di madre*. E del Pergolesi, nel 1716, quando, cioè si vuole ch'egli sia entrato a' Poveri di Gesù Cristo, tuttora erano in vita i genitori. Non solo, ma Giambattista non era napolitano, o della provincia di Napoli. Ancora: avrebbe potuto essere ricoverato come convittore, poi che, già dal 1640, quel Conservatorio, (le cui *Regole* erano state dettate, nel 1600, dal Cardinale Gesualdo) aveva parecchio mutato del suo ordinamento culturale e amministrativo, e ammesso convittori a venti ducati di retta l'anno. Ma, dal 1716 al 1731, nelle filze de' nomi de' convittori io non ho potuto rinvenire quello del Pergolesi! I registri del Conservatorio son muti a suo riguardo — e il mistero della sua educazione musicale, a Napoli, principia appunto da questo strano silenzio. Che abbia studiato violino col de Matteis e contrappunto prima col Greco e poi col Durante e col Feo, si può ammettere. Quei maestri, difatti, insegnarono a' Poveri di Gesù Cristo. Ma insegnarono al giovanissimo jesino dentro o fuori del Conservatorio? Ecco il mio dubbio.

---

[1] V. l'ampio e documentato studio di Giuseppe Radiciotti, *G. B. Pergolesi*, Roma, 1910.

[2] Nel *Mezzogiorno*, 15 16 settembre 1921.

Un primo saggio, l'oratorio *La conversione di S. Guglielmo d'Aquitania*, aprì al giovine compositore le porte del San Bartolomeo, ove nell'inverno del 1731 fu rappresentata l'opera seria *Salustia*, con intermezzi dello stesso Pergolesi. La musica di questi intermezzi, intitolati *Amor fa l'uomo cieco* o *La sorte degli amanti* [1], è andata smarrita. Due personaggi, dei quali uno ricorre al travestimento. L'argomento include uno dei temi più favoriti nella commedia settecentesca: la magia.

Un «milordo», Nibbio, si invaghisce della contadina Nerina, la quale finge di accettare l'amore di lui, ma, in fatto, vuol soltanto divertirsi alle sue spalle, specialmente beffandolo pel suo lato debole: egli si vanta d'esser coraggioso, mentre è assai pauroso. Gli dà a credere che in fondo ad una grotta sta un tesoro, custodito da una maga sotto l'incanto d'un anello affatturato; per impossessarsi del tesoro bisogna prendere l'anello. Nibbio promette di strappare l'anello alla megera. Nerina stessa si veste da maga, entra nella grotta. Nibbio la raggiunge tremante. La maga, mostrandosi allarmata, evoca gli spiriti per la difesa dell'anello e del tesoro. Nibbio è terrorizzato, strepita e geme, mentre Nerina lo deride; infine la maga si fa riconoscere ed il milordo, cessato il panico, minaccia di far vendetta della beffa.

1. «Lo frate 'nnammorato»

Nel settembre 1732 fu rappresentata al Fiorentini l'opera buffa in dialetto napoletano *Lo Frate 'nnammorato*, accolta con grande entusiasmo, spesso ripetuta. Alla base dell'intreccio del *Frate 'nnammorato* [2] sta un dato, comune a molte opere serie e

---

[1] Il Sonneck, *Catal. of opera lib. printed before 1800*, pone interessanti quesiti sulla derivazione goldoniana di questo libretto.

[2] Noto, per curiosità, che il Kretzschmar, ripetendo, evidentemente, cose da altri scritte su questo argomento, senza prenderne diretta conoscenza per la sua *Geschichte der Oper*, traduce così il titolo: *Der verliebte Klosterbruder*, e scambia «fratello» per «monaco»; pag. 183.

comiche del '700: un giovine ama una donna, ignorando che essa sia sua sorella; senza esser spinto alle ultime conseguenze, questo torbido amore è oscuramente presentito dalla coppia innamorata, donde angustie e pene; in fine, si svela, con un riconoscimento, la parentela.

In questa commedia in dialetto napoletano, di Gennarantonio Federico, Ascanio è dapprima creduto orfano e, come tale, accolto in casa dal vecchio Marcaniello, il quale ha due figliuoli Lucrezia e Pietro, ed è servito dalla servetta Cardella. Abita, a Capodimonte, dirimpetto alla famiglia di Marcaniello, quella di Carlo, costituita da due nipoti di lui, Nina e Nena, servita da Vannella. Carlo s'è innamorato di Lucrezia; Marcaniello pone come condizione al matrimonio che egli stesso possa sposare Nina e che Pietro sposi Nena. Intanto, le ragazze sono tutt'e tre innamorate di Ascanio, il quale ha grandi tenerezze per Nina e Nena. Dal canto suo, Pietro, giovine futile e donnaiuolo, preferisce le servette, e le fa buone a Vannella ed a Cardella. Alla fine, venuti a duello Pietro ed Ascanio, questi è ferito ad un braccio; Carlo, soccorrendo il ferito, si avvede d'un segno caratteristico impresso sul corpo di lui, e lo riconosce per suo nipote Lucio, creduto morto, cioè per il fratello di Nina e Nena. Così Lucio può sposare Lucrezia, non più contesagli dallo zio.

Commedia, dunque, fondata sull'equivoco, con parti sentimentali, comiche e grottesche: Marcaniello, vecchio, attanagliato dalla podagra, deriso dalle ragazze, è grottesco; Carlo, che malgrado le sue velleità amorose, non esita a barattare le due nipoti, si potrebbe considerare una « parte seria »; Vannella e Cardella risultano comiche, e, quando non sono sguaiate e triviali, recano gentili caratteristiche popolaresche; anche comico è Pietro, già un po' « macchietta » nella sua falsa eleganza, nella sua ignoranza, nella sua predilezione ancillare; affettuosa è Lucrezia, ma più patetiche di essa sono Nina e Nena, prese d'amore per Ascanio, il quale è com-

battuto da sentimenti diversi fra le tre ragazze. Messi su questi differenti piani, i personaggi avrebbero potuto costituire una commediola tra comica e patetica, se, in fatto, le loro singole caratteristiche fossero state ben contenute nella individuale posizione comica. Ma a squilibrar la commedia cominciò il Federico, il quale eccedette nel grottesco e nel tragico. Impotente a maneggiare con discrezione gli argomenti, desideroso di accrescere l'interesse dell'intreccio, sfruttando le risorse del pittoresco dialetto, esagerò le espressioni; i suoi personaggi ne risultarono viziati, e furono talvolta trivialmente goffi, tal altra eccessivamente drammatici. Pergolesi fu vittima di tali errori del librettista; e se egli riuscì a schivarne alcuni, ciò accadde perchè trivialità e goffaggine passavano nel recitativo e non nelle arie; ma non riuscì a schivare quell'errore che consisteva nell'abbondanza tragica, anzi più facilmente vi cadde, e, si potrebbe forse dire, lietamente vi cadde, data la sua vena che lo traeva a drammatizzare potentemente i sentimenti patetici. Restano così a testimoniare dei bassi compiacimenti comici del librettista le futili scene di Pietro, vezzeggiante le serve, alle quali fa pompa di erudizione appresa nella scuola, le trivialissime contese delle due serve; i rabbuffi di Marcaniello a Pietro, ecc. A parte questo fondaccio farsesco, gli stessi personaggi comici recano talvolta tratti gentili; ed è su di essi, e su quelli patetici, che s'esercitò la nobile arte di Pergolesi. Ad esempio, v'è un duetto di Pietro e Vannella, in cui il lezioso don Giovanni da strapazzo tenta di sedurre la servetta; la frase vivace e lesta ha la squisita superficialità necessaria, ed è efficacemente comica, presentandoci il giovine quasi nella luce di un Uberto rammollito ed effeminato. V'è una

canzone di Vannella, all'inizio della commedia, delicatissima; la servetta canticchia questa sua canzone, come un'aria popolare molto nota, tanto che Cardella le risponde riprendendone il motivo, e le due ragazze fan sapere che l'antica canzone era considerata lusingatrice e corruttrice (« *Ca sta canzona 'mpara de fa' l'ammore* »); ma non si sa se Pergolesi abbia tolto veramente il motivo ad una canzone popolare; intanto l'aria ha un sapore tutto pergolesiano, sia nella melodia languida, ($^{12}/_{8}$) sia negli scatti ritmici. Pure di Vannella è un'altra aria molto gentile, costituita di due movimenti: un larghetto, in cui la ragazza fa un po' di psicologia femminile, ed ammette che « chi disse che la donna vale più del diavolo disse la verità »; ma perchè mai Pergolesi ha dato una lamentosa modulazione alla conclusiva frase « disse la verità »? È una modulazione triste, dolorosa, che non ha ragione di concludere il semplice larghetto iniziale, nè è desiderata dal concetto. La seconda parte dell'aria è un presto, in cui il musicista è riuscito a rappresentare con efficacia ed eleganza comica le reticenze della donnetta, che, descrivendo i tipi femminili dice che c'è la semplice « ed è, ed è... » scaltra; c'è poi la sdegnosa e vuole... e vuole il maritino. Queste reticenze « ed è... e bo » sono elegantissime, ottenute con fratture opportune della frase vocale, mentre gli archi continuano a martellare il loro passettino melodico. Infine, la stessa Vannella ha un'altra aria, di giusto tono fra il serio ed il faceto, in cui deplora di essersi innamorata, del che si guarderà per l'avvenire [1]; è costituita da un allegro cui segue un presto, all'unisono di voce ed archi.

---

[1] Devo alla cortesia del maestro F. M. Napolitano, del Conservatorio di Napoli, la trascrizione di queste ancora inedite arie; altri

Carlo ha un'aria seria, mossa da una buona concitazione, e sostenuta da un concitato movimento dei violini che si prolunga lungamente.

Gli elementi patetici della commedia ci trasportano immediatamente nella zona più sensibile dell'espressione pergolesiana. Ma qui, purtroppo, sovrabbonda la vena del musicista e soverchia. Non sono più rispettate le proporzioni, l'ambiente, la statura dei personaggi, i loro sentimenti. Per un presentimento orrendo di amore incestuoso, le voci di Ascanio e delle sue sorelle dicono troppo poco, evidentemente; nè il librettista nè il musicista tendevano a tale rappresentazione. Per un equivoco, per un effimero amore, quelle voci dicono troppo; è un'angoscia la loro, sproporzionata alla commedia. Ancora un passo, ed il terzetto di Nena, Nina ed Ascanio, — in cui al dinamico disegno di Nena, che sollecita Ascanio a scegliere in isposa o lei o la sorella Nina, Ascanio risponde con un magnifico scatto doloroso — ancora un passo, dicevo, e quel terzetto raggiunge la drammatica bellezza del grande duetto dell'*Olimpiade*, in cui il dialogo fra gli amanti è parimenti segnato da magnifici scatti dolorosi, prorompenti dal più profondo del cuore. Ugualmente tragici sono alcuni recitativi di Ascanio, veri e proprii frammenti di espressione dolorosa. Così il carattere della commedia è turbato; la commedia qui ripete gli stessi errori del melodramma secentesco, vaga fra le più contrastanti espressioni, salta dal grottesco farsaiolo al tragico. Più sicura conferma abbiamo di tale errore nell'aria di Ascanio « *Ogne pena cchiù spietata potarria st'arma affritta...* » ecc.

---

numerosi spunti della commedia sono riportati dal d'Arienzo nel cit. studio sull'op. buffa.

— che si trova in varie raccolte d'arie antiche, tradotta in italiano. Qui c'è come un singhiozzo, c'è la specifica espressione tragica del Pergolesi. E la commedia, il suo tono peculiare, dove vanno a finire? Così questa opera diventa un centone, priva di organicità, di equilibrio, di armonia. Pergolesi, vittima del libretto ispiratore, non ha avuto la visione del suo quadro, non ha saputo misurare la quantità d'emozione sufficiente a caratterizzare i personaggi patetici, s'è lasciato prender la mano dal momento lirico in sè, non lo ha inquadrato nel soggetto. Gli è mancata, dunque, la determinazione dei personaggi, la sintesi drammatica.

2. « La serva padrona »

Completamente schiva di questi errori, tutta equilibrata, tutta coerente, è la *Serva padrona* (intermezzi al *Prigionier superbo*, S. Bartolomeo, 28 agosto 1733). In essa Gennarantonio Federico dette come un modellino di commedia, ricalcata sul già sfruttato argomento della serva padrona (abbiamo visto *Vespetta e Pimpinone*), come una minuscola trama, bene ordita, coerentemente compiuta, ed il musicista colse l'azione in una sintesi perfetta. Abbiamo letto più avanti il *Gondolier veneziano* di Goldoni; confrontiamolo col componimento del Federico; si noterà subito la grande superiorità del libretto napoletano: non un indifferente bisticcio, ma un conflitto d'amore e d'interessi; non un linguaggio che si sforza di diventar popolaresco, ma un dialogo veristico e colorito; non una soluzione insipida, ma d'importanza; non un trucco balordo, ma un travestimento accettabile in sede di commedia. Contro la servetta sembra s'accanisca un po' il Federico, e tenda a pre-

sentarla in cattivá luce, nelle sue soperchierie, nel suo audace divisamento di farsi padrona; il che è quasi uno spunto di ironia e di satira sociale; ma, in fondo, Serpina non ha torto e non è malvagia. Quali sono le angherie che essa fa al vecchio padrone? Non gli dà il cioccolatto e gli vieta d'uscir di casa. Ma, signore Iddio, ha ragione: è mezzogiorno, è ora di pranzo! Vuol guastarsi l'appetito o far raffreddare la minestra, il padrone? E se è balordo, è bene che qualcuno gli metta la testa a posto: strepiti, e protesti! È ancora da educare quel vecchio! In quanto, poi, al matrimonio, sì, c'è un po' di torbido nel piano di Serpina: cambiare stato, diventar ricca, moglie d'un vecchio che non darà incomodi a lungo; in sostanza, ella non l'ama e ciò la fa parere calcolatrice e cattiva; non l'ama, come potrebbe amare un giovine innamorato, ma la lunga consuetudine della loro vita ha determinato qualcosa fra loro, una dimestichezza, una familiarità, che, senza i pregiudizii sociali, si sarebbero forse anche sviluppate in tenerezza; sicchè, quando Uberto si porrà a quattr'occhi il dilemma, sposare o non sposare, l'ipotesi non gli sembrerà assurda, il suo animo sarà combattuto, e la sua mente vedrà molti pro e molti contro. Intanto, è proprio la troppa dimestichezza che cagiona quegli attriti di cui abbiamo un saggio all'aprirsi del velario; dimestichezza che ha fatto venir la lingua lunga a quel caratterino di pepe e sale di Serpina e ha reso irascibile il vecchio. Fra i due personaggi v'è antitesi forte: tanto quella è audace e combattiva, tanto questo è remissivo e conciliativo; così li hanno tracciati Federico e Pergolesi. Non s'ha da por mente soltanto alle arie ed ai duetti musicati, ma s'ha da integrar queste pagine con il testo della commedia procedente nel

vivace recitativo. Così rivive l'opera intera, e le proporzioni giustamente vengono fuori.

Trovata ogni frase adatta alle singole arie, Pergolesi le elaborò, trasformò, rinnovò, in modo da mostrare con evidenza che la situazione lo aveva assai interessato; pochi versi gli erano stati offerti dal librettista, ma egli aveva molto da dire. La sua elaborazione musicale è qui tutta spirituale, tutta inventiva, tutta estetica, supera ed annulla il sostrato scolastico delle formule. Il breve primo pezzo di Uberto impaziente è già un buon saggio della ricchezza di motivi omogenei; per il brontolio di Uberto sul tema che « aspettare e non venire, stare a letto e non dormire, ben servire e non gradire son tre cose da morire », Pergolesi è riuscito a trovare tre frasi e tre cadenze del tutto omogenee, sicchè il pezzo si svolge come un discorso coerente, non solo, ma eloquente, comunicativo, recando nella sua dinamica nuovi argomenti sempre più convincenti, rappresentandoci la dinamica stessa dei sentimenti di colui che ci parla; la prima frase è spianata, a note lunghe, interrotta da brevi concitazioni, e conclude sprofondandosi in note basse, come un brontolio; la seconda rappresenta un secondo stadio dell'impazienza, e con geniale trovata accoglie e raduna i disegni della breve concitazione già apparsi; la terza descrive il colmo dell'impazienza, dell'esasperazione, la voce è concitata, le note rapide e martellate, le parole slegate; alla fine, una *détente*: sull'ultimo « da morire » è ovvio che s'abbia da fare, come la consuetudine voleva, un rallentando; ebbene, non è stanco di strepitare, il vecchio? non s'avvede che non serve a nulla, il suo gridare? Mentre l'orchestra fa udire ancora una volta il brontolio del vecchio, mentre il vecchio dice ancora una volta

le sue pene, capita opportuno quel rallentando per rappresentare la sfiducia, un quetarsi dei nervi stanchi, un rassegnarsi, comicamente, in uno sbadiglio, al destino che non si vince.

Dopo lo scatto, il ragionamento: « Io m'ho cresciuta questa serva, piccina. L'ho fatta di carezze, l'ho tenuta come mia figlia fosse! Or ella ha preso perciò tanta arroganza, fatta è sì superbona, che alfin di serva diverrà padrona! Ma bisogna risolvermi in buon'ora... ». E manda Vespone, il servo, personaggio muto, che evidentemente gli è fedele, anzi è un po' ostile a Serpina, di cui paventa la padronanza, a sollecitar la servetta, pel cioccolatto. Ma Serpina, l'abbiamo già detto, è giudiziosa, e se ha il torto di menar le mani su Vespone, perchè non ammette portatori d'ordini, e se risponde aspramente al padrone, non ha torto di negare il cioccolatto, perchè « è tempo ormai di dover desinare ». Ma il vecchio non sa acquetarsi in tal pensiero; e nuovamente protesta. Ma come debole, fiacca, è la sua protesta! Egli sa dire soltanto che è tempo di finirla, e che egli non vuol crepare. « Sempre in contrasti con te si sta ». Misurata d'intensità, appropriata è la musica di Pergolesi, per questo secondo scatto di Uberto. La frase, per eleganza degna di Domenico Scarlatti, è vocale e strumentale, si completa fra la voce e gli archi, rimbalza, in imitazione, con squisito effetto comico. Il temperamento drammatico del musicista ha prodotto qui una pagina di grande espressione. Con pochi tocchi, veramente da pittore, egli rinnova la freschezza d'un particolare; aggiunge due note al motivo dell'« E qua e la... » ed esso riacquista vigore in « Ma che ti pare? ah! »; crea il comico con l'imitativo « e su, e giù »; dà il senso della concitazione con la breve progressione

che culmina nel « basti », nel fa acuto; passa ad altro sentimento, con « Dovrai per sempre piangere », quando, avendo pensato rapidamente al distacco, il vecchio vuol mostrare di compiangere lei, ma in realtà è lui che piagnucola al pensiero di perderla; ma è un momento; poi torna a protestare. Un po' debole la chiusa del pezzo? Un po' scolastica? Non ce ne accorgiamo: Uberto ha da essere rappresentato debole, uomo senza energia, a corto di argomenti.

Così, in contrasto, dopo che Uberto ha litigato ancora una volta con Serpina, la quale non vuol che esca a mezzogiorno, sorge efficacissima l'aria della servetta, che lo punge, chiamandolo borioso e stizzoso; squisita dipintura di carattere: la figura balza viva, immediatamente, alla fantasia del lettore di quest'aria. Sguardo tagliente e dominatore, gesto imperioso, lingua che sferza, la servetta è una persona. Con linguaggio elegante e pungente, comincia la sua frase « Stizzoso, mio stizzoso, voi fate il borioso », di cui sembra essa stessa assapori e gusti l'ironia civettuola; è un modo di lisciare sferzando; poi, due monosillabi secchi: « ma, no », mutano l'ironia in duro ammonimento; ed in tono di solenne ammonimento — ottimo effetto comico — continua seriamente: « bisogna, al mio divieto, star cheto »; poi, torna alle frustatine, ai colpettini secchi, che fan tremare il vecchio, come un orsacchiotto sotto i colpi della domatrice: « e non par... la... re, zit... zit... ». Variazioni sul tema prolungano ed arrotondano questo pezzo, disegnato stupendamente, ricco d'una profonda psicologia, affermazione di grande perspicacia drammatica. Serpina ha vinto. È stata tanto efficace la sua aria, incastrata saldamente, com'è, nella commedia, che il seguente reci-

tativo ne è come logica conseguenza. È naturale che Serpina affermi: «Oh! voi fare, dir potrete, che null'altra che me sposar dovrete».

Pure, la dominatrice sente di dover operare essa stessa la seduzione. Dopo le frustate, i vezzi. La donna sa che quel vecchio ha da essere condotto, come un bambino, a ragionare di se stesso, a scrutare i suoi stessi pensieri. Bisogna dirgli che già gli si legge negli occhi quel che gli detta il suo cuore; il suo animo ne sarà turbato, impressionato; si domanderà se davvero è così, si interrogherà, e la suggestione accrescerà il fuoco senile. Una finissima pagina di psicologia è questo duetto, d'un eloquio musicale mirabilmente scorrevole. Serpina comincia con una decisa affermazione: «Lo conosco» e prosegue, sicura di sè, decisa nei giudizii, taglienti: «furbi... ladri» e conclude vezzosamente sul muto linguaggio degli occhi di Uberto, «chè, sebben voi dite no, no, no, pur m'accennano di sì, sì, sì...». La risposta di Uberto, sullo stesso motivo, reca una sola novità: una fioritura «troppo in alto voi volate». Ora Serpina passa alla seduzione: il vecchio la tiene troppo come figliuola: conviene che la guardi un po' sensualmente; la tien troppo come serva: conviene che s'accorga dei suoi tratti signorili. Ed ecco la seconda elegantissima sua frase: «Non son graziosa?», preceduta da quei due «Perchè?», una vera sospensione dell'anima; poi la frase passa a descrivere il suo brio e la sua maestà. Uberto ne è profondamente turbato: il sospetto, il presentimento, lo assalgono: c'è qualche forza misteriosa e fascinosa che agisce su i suoi sensi, ma la sua ragione può ancora sostenerlo nella difesa contro la seduzione. Serpina ha colto, ha intuito questa lotta intima, e scruta, e studia come meglio convenga rei-

terare l'assalto. «Son per voi gli affetti miei...». E lui si sente sempre più preso nella rete, e tenta di fare il disinvolto, canticchiando un «larallà, larallà...». Il duetto finisce un po' convenzionalmente; è, forse, qui un caso di sviluppo scolastico anzichè artistico, determinato dal fatto che, alla chiusura del primo intermezzo, occorreva un pezzo un po' più nutrito e sostanzioso; forse qui soltanto si sente l'esercitazione sul tema.

Mentre si svolge il secondo atto del *Prigionier superbo*, Serpina ha preparato il piano decisivo pel secondo intermezzo: un travestimento, una minaccia; una promessa sarà il lieto fine. Vespone è ormai acquisito a lei; il servo silenzioso ha compreso che è meglio parteggiare per chi vincerà, e promette aiuto alla serva contro il padrone; vestito da soldato, irriconoscibile in un trucco pauroso, aspetta, in una stanza attigua, di essere chiamato in iscena. Il recitativo che inizia il secondo intermezzo è grazioso e rapido, botta e risposta, fra Serpina ed Uberto. Questi dichiara che vuol uscire, vuole ammogliarsi... Serpina fa l'indifferente: faccia quel che vuole, tanto lei ha già trovato un marito, per conto suo. Chi è? Un militare, il capitan Tempesta. Brutto nome! osserva il vecchio. Come è? Un caratteraccio, poco flemmatico, lunatico, collerico, furioso... Povera Serpina! dice il vecchio. «Alfin, del ben ti volli... L'esser tu troppo boriosa venir mi fe' a tal atto...» ... e si commuove. È il principio della crisi. Serpina lo incalza, costringendolo ad immaginare il momento del distacco, l'addio, la triste solitudine, l'inutile rimorso, il doloroso ricordo: ... «A Serpina penserete...». In quest'aria Pergolesi tocca il culmine della commedia. La tenerezza non dilaga, l'emozione non prorompe, la sentimentalità è giustamente con-

tenuta. Abbiamo veduto che nel *Frate 'nnammorato* mancò poco a che un accento doloroso non uguagliasse in intensità quello del duetto «Nei giorni tuoi felici...»; qui, a quanta distanza resta quest'aria da quella pagina e da altre tragiche pagine pergolesiane! Ancora qui Serpina è in carattere, nel «mezzo carattere» della commedia. Più che dolente, è carezzosa la sua frase, una carezza non sensuale, ma pietosa; specialmente carezzosa è la seconda frase: «Cara, un tempo, ella mi fu». Agile, la terza frase, rappresenta quel che veramente è nel cuore della ragazza, attenta osservatrice, conclusa da eleganti disegni scarlattiani. Le variazioni nelle tre strofe sono pure tutte omogenee, rinnovamenti artistici della stessa idea.

Al recitativo accompagnato di Uberto il Pergolesi non dette molte cure, ma si limitò ad evocarvi con qualche cromatismo ascendente o discendente degli archi l'agitarsi del pensiero, dibattuto fra la passione ed i pregiudizii. Per la seguente aria «Son imbrogliato io già» trovò poi movimenti efficaci; il primo motivo, angoloso ed irrequieto, ed un po' pesante, come quelli che pure G. S. Bach adoperava a rappresentare stati d'animo d'angustia e di incertezza, è seguito da un cantabile amoroso; il terzo è felicissimo: «Uberto, pensa a te», grave, lento, pesante come una voce dal profondo cuore. Nell'insieme, anche quest'aria non s'abbandona mai ad esagerate espressioni; la preoccupazione che vince Uberto è una preoccupazione da commedia. Il recitativo in cui si scioglie l'intreccio della breve azione è fatto molto abilmente: la scena di Vespone muto, che minaccia di metter mano alla sciabola, quella di Serpina che fa la spola fra il militare furioso ed il padrone impaurito, quella di Uberto, ridotto ormai

un fantoccio, un giocattolo, la sobrietà dei loro discorsi, costituiscono una efficace soluzione alla commedia, cui segue il duetto finale [1] « Contento tu sarai »; in esso un sentimento di letizia ed un rapido accenno di inquietudine per l'avvenire « Oh! Dio, mi par che no... » sono graziosamente alternati con varii episodii, ora di Uberto, « Non dubitar... », ora di entrambi: « Sì... Avrai... Avrò... ». Pertanto, a traverso l'eleganza della composizione, nonostante l'adeguatezza delle frasi alla situazione, questo finale è un po' convenzionale tanto nella musica, quanto nel libretto. In realtà la commedia è finita quando Uberto ha stretto la mano a Serpina, ed il servo muto ha fatto da testimone. Un duetto, in quel punto, è messo a forza; sono frasi di cortesia, appena passato lo stupore della sorpresa; non c'è sincerità, nè verità, e Pergolesi non è stato nè sincero, nè vero; ma pur nel convenzionalismo è stato misurato.

Avendo seguìto insieme libretto e musica, avendo mostrato come essi si sieno composti in assoluta unità, non sembrerà audacia o ingiustizia affermare conclusivamente che la bellezza dell'opera procede dal modesto Federico e dal grande Pergolesi. Considerando l'opera teatrale, nella sua originale ed autentica forma, non in base alla compiacente e comoda scelta di qualche aria riuscita — è così, purtroppo, con questo metodo antistorico ed anticritico, che molte opere teatrali antiche vengono ricordate e

[1] Un altro duetto si trova, in alcune edizioni, precedendo il « Contento tu sarai », sulle parole: « Per te ho nel core ». Esso non appartiene alla *Serva padrona*, non risultando nel libretto originale pubblicato da B. Croce nei *Teatri di Napoli*, 2ª ediz.; fu inserito nella *Serva padrona*, tolto al *Flaminio*, come ha accertato il Radiciotti, op. cit., pag. 78.

giudicate! — gli « intermezzi » al *Prigionier superbo* ci appaiono una perfetta opera comica. Minuscola quanto si voglia, ma opera comica. Che importa che fu designata come « intermezzo »? La sua essenza è quella della più pura arte comica. Essa è bella per la sua lirica rappresentazione di determinati stati d'animo, per la precisa adeguatezza delle espressioni, per la coerenza delle sue parti. Così questa minuscola opera è un atto di poesia. Così essa supera le contingenze della sua nascita e della sua fortuna per essere accolta fra le opere non mortali. Perciò essa trova un posto importante non solo nella storia della cultura ma anche in quello dell'arte. Ogni limitazione scolastica della sua bellezza è una menomazione. È naturale che sia apparsa volta a volta bella per questa o per quest'altra ragione, se giudicata in confronto ad altre opere, del suo tempo o posteriori, se giudicata con criterii di relatività e transitorii; ma chi ancora oggi, dopo duecento anni circa, la lodasse soltanto per la sua « verità » — e fu la lode ripetuta da Rousseau a Grétry [1] — o per la sua semplicità, o per il suo buon gusto, ecc., ne

---

[1] A proposito della nota frase di Grétry: « Pergolèse naquit et la vérité fut connue » giova ricordare quel che lo stesso Grétry *Mémoires*, I, 96) scrisse della « verità »: « Amavo la musica dei Buranello, Piccinni, Sacchini, Maio, Terradellas, ma amavo ancora più quella di Pergolese; era verso il suo genere che la natura mi spingeva. Ero persuaso che non sarei mai pervenuto a far buona musica, sopratutto da teatro, se non avessi preso per guida la declamazione. La musica propriamente detta sarà ogni dieci o quindici anni il capriccio della moda: una cantante dotata di particolare sensibilità, un compositore che uscirà dalla strada comune..... ma questi cangiamenti non fanno una rivoluzione importante nella sostanza dell'arte. La verità è il sublime di qualsiasi opera; la moda non può nulla contro di essa..... ». Ed ancora (*Mémoires*, I, 424): « Pergolèse n'a rien perdu; la vérité de déclamation qui constitue ses chants est indestructible comme la nature ».

frantumerebbe l'unità: essa è bella, cioè bella per tutte le ragioni.

Perchè il Napoli-Signorelli, che pure, non esitò a scrivere: «Federico e Pergolesi, congiunti in un medesimo componimento [a proposito de *Lo Frate 'nnammorato*] ci fanno riflettere a quel che avrebbero fatto nel teatro ateniese un Melandro ed un Timoteo, se avessero lavorato di concerto...» perchè il Napoli-Signorelli non ha neppur menzionato la *Serva padrona*? È da credere che gli sia sfuggita di mente? O non curò di segnalarne almeno il successo, perchè, tutto preso com'era a descrivere lo sviluppo dell'opera buffa, gli parve quello degli «intermezzi» un genere meno nobile e meno degno di essere lumeggiato ai posteri? Non c'è da esitare molto ad accogliere questa supposizione. In patria, non mancò successo alla *Serva padrona*[1]; ma non è improbabile che sia l'abbondanza della produzione pergolesiana con opere poderose: *Stabat*, *Olimpiade*, ecc., sia l'abbondanza dei compositori fecondissimi di scuola napoletana incalzanti con decine di opere, sia il pregiudizio della nobiltà dei generi,

[1] Un giudizio del Presidente de Brosses (*Lettres familières*), che, trovandosi nel settembre del 1739 a Bologna, non trascurò di recarsi a S. Giovanni in Persiceto, ove nel teatro, aperto tre volte la settimana, conveniva da Bologna una folla aristocratica. In quel tempo si rappresentava la *Serva padrona*: «C'est presque le seul opéra qu' il y ait maintenant en Italie... Pour un Opéra de campagne il est assez passable. Ce n'est pas qu' il y ait ni choeurs, ni danse, ni poëme supportable, ni acteurs; mais la musique italienne a un tel charme, qu' elle ne laisse rien à desirer dans le monde quand on l'entend... Un bouffon et une buffonne d'un naturel et d'une expression comique qui ne se peuvent ni payer ni imaginer... Il n'est pas vrai qu' on puisse mourir de rire; car à coup sûr, j'en serais mort, malgré la douleur que je ressentais de ce que l'épanouissement de ma rate m'empêchait de sentir, autant que je l'aurais voulu, la musique céleste de cette farce. Elle est de Pergolèse. J'ai acheté sur le pupitre la partition originale, que je veux porter en France».

abbiano attenuato in breve l'eco della *Serva padrona*, la quale doveva essere rivelata al mondo, una ventina d'anni dopo, dalle polemiche letterarie e filosofiche, accesesi quando fu rappresentata a Parigi [1].

3. « Livietta e Tracollo »

Dopo breve permanenza a Roma, Pergolesi tornò a Napoli, nel '34; era atteso per completare l'opera seria *Adriano in Siria* ed i relativi intermezzi *Livietta e Tracollo* o la *Contadina astuta*, rappresentati poi al S. Bartolomeo la sera del 25 ottobre del '34. Si sa che l'opera non ebbe fortuna. Degli intermezzi nulla si sa; certo furono ripresi dopo la morte del Pergolesi.

Livietta e Tracollo è il più triviale e balordo libretto — attribuito dal Florimo al mediocrissimo Tommaso Mariani [2] — fra quelli prescelti da Pergolesi. Per quanto riguarda Pergolesi, l'aver egli accolto

---

[1] Sulla « *Querelle des Buffons* » esiste una tanto ampia e ricca letteratura che mi ritengo dispensato dall'accennarvi. La disputa è curiosa perchè ci rivela i varii e relativi punti di vista dai quali fu considerata l'opera, in rapporto ad altre forme esistenti. Vedi: A. Pougin, *Mondonville et la guerre des Coins* (1860); F. de Villars, *La serva padrona* (1863); I. Carlez, *Grimm et la musique de son temps*; A. Jullien, *La musique et les philosophes au XVIII siècle* (1873); Poulet-Malassis, *La querelle des Bouffons* (1876); A. Jansen, *I. I. Rousseau als Musiker* (1884); A. Font, *L'opéra comique et la Comédie vaudeville aux XVII- XVIII siècles* (1894); Louis Striffling, *Esquisse d'une histoire du Goût mus. en France au XVIII siècle* (Delagrave, s. d.); Fr. Hellouin, *Mondonville* (1903); E. Hirschberg, *Die Encyclopädisten und die Französische Oper im 18 Jahr.* (1903), G. Radiciotti, *Pergolese* (1910); Julien Tiersot, *I. I. Rousseau* (1912); L. de la Laurencie, *Le Bouffons* in *Sim* (1912); oltre la *Corréspondance* di Grimm, ecc. ecc. Innumerevoli sono i libri che più o meno ampiamente s'occupano della *S. P.*: vedi la Bibliog. perg. nel cit. Radiciotti; ed a pag. 29 le principali riproduzioni dell'opera in Italia ed all'estero.

[2] V. Florimo, *La scuola*, ecc., IV, pag. 112; Scherillo, *L'opera buffa* pag. 194 e sgg.

le sciocche scene dimostra il suo disinteresse artistico a questa composizione teatrale. Come non sentì disgusto a tali cretinerie? Come vi si adattò, dopo aver conosciuto la minuscola grazia della *Serva padrona*? Negata in modo assoluto l'opera nel suo complesso, vedremo parzialmente quel che della musica merita attenzione.

Non più di una, ma di due parti mute, e di una folla pur essa muta ha bisogno il librettista: una contadina, amica di Livietta; un ladro, collega di Tracollo; un gruppo di contadini agli ordini di Livietta. Aperta la scena, vediamo Livietta e la sua muta amica. Livietta s'è cambiata rapidamente abito, ed appare anch'essa come contadina; domanda alla muta le impressioni del travestimento. « Vi sto ben? vi comparisco? eh? che ti par? ». E l'altra fa grandi segni di sì. « Sembro giusto un amorino, trasformato in contadino? Non è ver? ». E l'altra, sorride e dice di sì. « Eh? lo credo, non giurar! » E l'altra annuisce, e tende il braccio, in atto di giurare. È una scena noiosa e fastidiosa, cui Pergolesi ha dato una musica indefinibile [1]. Non è seria, nè comica; è affannosa, questo sì. Dovendo e volendo il musicista costruire e quadrare il suo pezzo, e, d'altro canto, essendo poche le parole musicabili, gli è stato necessario ripeterle, molte volte; ma esse erano interrogative, e per lo più bisillabe o monosillabe; ne è seguìto perciò un'ansimante serie di note o gruppetti di note, incalzanti, precipitose, nelle quali non si concreta quell'effetto di ridere, brioso, allegro, che forse Pergolesi desiderava per rappresentare la le-

[1] Di quest'opera pergolesiana sono apparse successivamente due edizioni; una a cura di G. Radiciotti, Ed. Maurice Senart, Parigi, l'altra di A. Toni (*Istit. Edit. Ital.*). Il lettore potrà agevolmente ricorrere a tali testi.

tizia del travestimento in Livietta e la sorpresa nella parte muta. Pergolesi ha bensì distinto due momenti dell'aria: uno, puramente interrogativo ed affannoso; l'altro espressivo, con la frasuccia « sembro un amorino »; ma non gli è riuscito, con la scarsa materia verbale che aveva a sua disposizione, di determinare un carattere lieto del pezzo; il quale diventa pesante con quattro « lo credo », e più pesante ancora nella seconda parte, quando alle parole già udite si aggiungono altri « eh? », duri, senza grazia, alla maniera degli « ah! » di Uberto infuriato, in « Ma che ti pare, ah! »; una trovata che tanto fu opportuna nella scena della *Serva padrona* quanto qui è negativa. Chi sia questa Livietta non sappiamo nè sapremo. Essa dice che vuol sorprendere un « ladro, che in abito di donna alla polacca si fa chiamar Baldracca, quel che rubando al mio german, tentò torgli la vita ». Perciò s'è vestita da contadina, s'è ornata di catene di falso oro; fingerà di dormire, accanto a sua sorella. Attratto dai gioielli, il ladro cadrà nella rete, e sarà acciuffato da contadini nascosti lì vicino.

« Rappresentare musicalmente un mendicante petulante ». Sembra che questo sia il tema propostosi da Pergolesi nella presentazione di Tracollo; ha avuto sott'occhio le parole: « a una povera polacca fate la carità, fate, fate »; egli ha trovato un motivo triste e lo ha elaborato con ripetizioni insistenti; così ha creduto di rendere la situazione. Troppo poco: non basta la ripetizione monotona per rappresentare l'insistenza d'un mendicante. Poi, qui si tratta d'un personaggio falso: è un ladro. Pergolesi lo fa cantare come un vero povero, e noi, se non stiamo attenti, ci lasciamo attrarre e quasi commuovere dalla cantilena di Tracollo. Il che è fuor di

posto. Com'è rappresentata l'ambiguità comica del personaggio? Sulla scena, vediamo un uomo vestito da donna, con un trucco da donna incinta, lurida, cenciosa; che c'è nella musica? Un pezzo di maniera, con tendenza ad una emozione, che è estranea al momento. L'aria di Tracollo è interrotta da recitativi secchi, nei quali il ladro ordina al suo compagno di sciogliere le catene d'oro dal braccio della dormiente; ma poichè quel compagno sembra timido ed inesperto, Tracollo stesso comincia il furto. Ad un punto, la contadina finge di svegliarsi. Credete che accada la cosa più semplice, cioè che gridi al soccorso per far accorrere i villani? Mai più! Comincia un dialogo, degno della più sguaiata farsa da trivio, in cui Livietta parla, chi sa perchè, in francese. Eccone un saggio per chi non conosca il testo:

LIV. Ah! voleur! assassin! Frippon!
TRAC. Frippone? Star vera, sissignore, ventra pregnante.
LIV. Vous avez derobé une chaîne à ma soeur.
TRAC. Sbagliato, star digiuna, e cena non rubata mi nisciuna.
LIV. Ah! Diable!
TRAC. Non intendira. Tua baisa?
. . . .
Che noma avoir?
LIV. Plusieurs noms, plusieurs noms.
TRAC. Prosciutta noma tua?
Stara noma salata.
LIV. Et le votre?
TRAC. Noma mia? star sopressata.

È veramente stupefacente che un artista come Pergolesi abbia musicato un recitativo simile! Poi, chiamati, vengono i villani. Tracollo, minacciato, s'arrende, e propone a Livietta di sposarla. Livietta rifiuta, non vuol essere « la sposa d'un infame, d'un ladro, d'un assassino». Dopo di che, Tracollo dichiara

che fra un ladro, un assassino ed una donna non c'è differenza.

TRAC. E giornalmente chiunque vi si accosta voi non assassinate civilmente?
LIV. E voi perchè venite a romperci la testa?

E, scordando la situazione, librettista e musicista passano ad un'aria vezzosa di Livietta, la quale conclude che chi la voglia guardare sia pure a traverso il buco della chiave deve farle regali. E che c'entra tutto ciò? Il motivetto pergolesiano è agile, ma il pezzo è fuor di ogni più elementare logica e non può essere in alcun modo compreso e giustificato. Finita l'aria, Livietta torna ad irarsi e dichiara che vuol denunciare Tracollo al Podestà. Il ladro canta dapprima un recitativo, di cui Pergolesi raccomandò l'effetto alla maniera seria dell'accompagnamento, in contrasto con le balorde frasi di Tracollo; poi, un'aria, che è un curioso miscuglio di effetti comici e tragici. Ottimo è lo spunto iniziale: « Ecco il povero Tracollo, già vicino a tracollar » in cui è perfettamente reso il tono serio velato di comico; lo spunto è serio, ma volge subito al comico; la parte mediana dell'aria, con un doloroso accompagnamento, si tiene ancora in un giusto mezzo; ma la fine, volendo descrivere l'anima che si stacca dal corpo, è tutta in tono serio; leggendola, vien fatto di scordare il momento comico e di pensare ad un passo dello *Stabat*. V'è poi una ripresa, comica, fondata sul rapido sillabare, risorsa comica, delle parole: « Povero, povero, povero, povero, povero gargarozzo »; cui segue ancora l'episodio dell'anima che si stacca dal corpo. Anche la coda reca un tratto comico: « la morte... com'è brutta, com'è brutta! » seguìto da una fine che vi

lascia dubbiosi del suo significato. In tutto questo pezzo, che è il migliore dell'opera, non s'afferma decisamente il mezzo carattere voluto dalla situazione. L'intervento di molti effetti, per consuetudine stilistica pergolesiana o del tempo acquisiti all'espressione dolorosa, tragica, ci stupisce, sciupa il pezzo, ci fa chiedere se realmente il musicista sentì profondamente o non tirò giù con la facile vena, cedendo, in più, all'abbondanza dell'espressione patetica. Un seguente duetto ci lascia completamente indifferenti: Livietta dovrebbe scacciare il ladro, questi chiedere pietà; ma, in musica pare sieno d'accordo, non v'è alcun conflitto. Un solo accenno comico, pure comune ad entrambi, è un salto d'ottava discendente sulla parola « sbatter » quando Tracollo somiglia se stesso ad un pollastrello cui si torca il collo. Con questo duetto senza significazione si chiude il primo intermezzo.

Il secondo comincia con un'aria di dubbio carattere. Tracollo è travestito da astrologo. Le sue previsioni « vorrà piovere e tonar » sono seguite da rapide scale dei violini. Ma che questo pezzo abbia un carattere non può dirsi. Giunge Livietta; dopo un po' riconosce Tracollo, il quale, per giustificare come sia sfuggito alla punizione, si finge astrologo, poi dice che Tracollo è morto, che è l'ombra di lui, e che non può passare al regno di Acheronte senza di lei; perciò, presala per un braccio, la fa correre per la scena, gridando e minacciando. Livietta è impaurita, le manca il fiato. A questa farsesca scena in recitativo segue un melanconico, appassionato — e del tutto inopportuno — canto di Livietta, la quale geme: « Tracollo mio, di Livietta non ti scordar ». Nuova prova del disinteresse di Pergolesi all'azione; è questa un'esercitazione sul tema: « dolore di una donna

abbandonata », e qui non ci ha nulla da vedere; buona da inserire in una raccolta di pagine staccate, è falsa, stona in questa commedia. Un'accozzaglia di motivi è la seguente aria di Tracollo, dopo un ordinario recitativo accompagnato. Livietta finge di essere svenuta. Tracollo non sa se finga o davvero sia svenuta o a dirittura morta; ed ora è preoccupato: « Non si muove, non rifiata »; ed ora è rassicurato e canta una trentina di volte la frase allegra: « Sull'erbetta alla franzè... ah ah »; ora è addolorato; e qui è proprio deplorevole che un buon spunto drammatico, concitato e doloroso come « Mia bella morticella », una frase veramente ed elegantemente pergolesiana, sia andata a finire in questo intruglio. Verso la fine, il tono della farsa precipita ancor più.

TRAC. Ah! Livietta mia, or sei soverchia. E quando? O sbrigati a morir, o sorgi e vivi.

Livietta si sveglia e sposa il ladro. Duetto finale pieno di vezzi e di moine, e musicalmente molto elegante.

Che pensare di quest'opera? Essere indulgenti perchè si tratta di « intermezzi »? Mai più. Abbiamo dimostrato che la *Serva padrona*, intermezzo, è una minuscola opera d'arte, perfetta, e s'indentifica con l'opera comica, nel miglior suo significato. Non è questione di genere: questa farsa di *Livietta e Tracollo*, se afferma in più d'un punto l'abbondante drammaticità di Pergolesi, tanto abbondante che alla più lieve, improvvisa, occasionale suggestione, versava frasi espressive, occorressero o non occorressero, testimonia dell'assenza del suo rigore artistico, della mancanza di repugnanze artistiche. È strano; nè c'è scusa negli usi del tempo, che un così sensibile e profondamente drammatico artista abbia potuto così

spensieratamente accogliere e musicare tanto grossolana azione istrionica. Ma, accoltala, la sua natura, intimamente aristocratica, non l'adeguò e neppure la rasentò. E quel che doveva accadere accadde. Pur elevandosi di mille cubiti sul Mariani, il Pergolesi fallì l'opera; e la sua musica fu o inutile e futile, o eccessivamente dolorosa — poichè Pergolesi ebbe le lagrime facili.

4. « Le ultime opere »

Dopo lo scarso successo dell'*Adriano*, toccò al Pergolesi il completo insuccesso romano dell'*Olimpiade* (gennaio 1735). Tornato a Napoli, stanco moralmente e fisicamente, richiese ancora una volta la collaborazione del Federico per una commedia in tre atti e sette personaggi, il *Flaminio*, rappresentata con lieto successo al Nuovo nell'autunno del '35 e frequentemente riprodotta. Flaminio è un gentiluomo romano, invaghitosi d'una Giustina, vedova, accolta da Polidoro e da Agata, fratelli, in una loro villa presso Napoli. Flaminio, che già fu respinto da Giustina, quando era zitella, s'è celato ora sotto le spoglie di fattore ed il nome di Giulio, per essere ricevuto in casa di Polidoro e tentare il nuovo assalto alla vedova. Ma il piano gli è ostacolato dall'amore di Polidoro per Giustina e da quello di Agata per lui. Polidoro è leggiero e vanesio, e, spesso, comico. Due servi innamorati fanno da parti buffe. Alla fine Flaminio, svelatosi, può sposare la vedova, Agata torna ad un antico innamorato, i servi si sposano, e Polidoro resta scapolo. Il Radiciotti [1], che studiò quest'opera, nota che spesso il Pergolesi andò oltre le intenzioni del librettista e la situazione, prodigando

---

[1] Op. cit., pag. 136 e sgg.

espressioni patetiche e spirituali ove era goffaggine e farsetta. Come in altre opere, anche qui il musicista si abbandona senza controllo all'effusione dolorosa e dà frasi e modulazioni patetiche anche fuor di proposito; ciò non toglie che talvolta siano opportunissimi alcuni accenni sentimentali, e che molte frasi comico-popolaresche abbiano giusto rilievo.

Come per molte composizioni da camera del Pergolesi, così per due sue opere comiche manca qualunque data di composizione e qualunque traccia di rappresentazione; nè alcuna luce recano le cronache parigine dell'epoca dei « bouffons » perchè, ad esempio, il *Geloso schernito* non risulta riprodotto dalla compagnia Italiana a Parigi.

Per il *Maestro di musica*, come per molte altre opere comiche del tempo, occorre ricorrere alle notizie cronistiche delle rappresentazioni parigine del '52-'53, mancando ogni traccia in Italia della prima rappresentazione. Così dal *Mercure* il De La Laurencie [1] ha appreso che il *Maestro di musica* fu rappresentato a Parigi il 19 settembre 1752. L'argomento è futile, di scarso interesse: Lauretta, cantante, è vagheggiata dal suo maestro Lamberto e dall'impresario Collagiani, il quale finisce per trionfare del suo rivale. Il *Mercure* dice che l'opera, dapprima ampia, fu poi mutilata e ridotta a due atti; si tratta, dunque, di una commedia, non di intermezzi. Il successo fu grande e non si esitò a mettere alla pari alcune arie del *Maestro di musica* con quelle della *Serva-padrona*. Il *Mercure*, ignorando il librettista, che è restato sconosciuto, non ne attribuisce la musica a Pergolesi, di cui il nome appariva nella partitura, senza recitativi, stampata l'anno seguente. In ogni modo, il giornale lodava alcuni pezzi ed i cantanti che li

[1] In *Sim*, 1912.

avevano scelti, mostrando di credere ad un pasticcio, anzichè ad un'opera originale. Il libretto del *Maestro di musica* è introvabile, dichiara il Radiciotti [1]; è perduto l'autografo, perduta la partitura intera. Impossibile, quindi, ricostruire la commedia [2].

Anche del *Geloso schernito* — azione comica in tre parti — manca il libretto. Ma una copia manoscritta serbata a Berlino, con le arie ed i duetti in italiano ed i recitativi ed i cori in tedesco, consente di conoscere l'opera, di cui si ignora la data della prima rappresentazione.

Il geloso Masocco tiene come schiava la moglie Dorina; questa protesta contro tale trattamento; quegli, furibondo, grida che ha il diavolo in testa; i coniugi tentano di pacificarsi, ma invano, poichè la gelosia punge acutamente Masocco. Questi finge di partire per un lungo viaggio e poco dopo torna in ricchi abiti, con ricchi gioielli; si presenta a Dorina, le affida una preziosa cassetta e le annunzia la morte del marito. La donna, compreso il giuoco, prima finge di addolorarsi, poi, quando il marito le propone di sposarlo, accetta la proposta e tiene per sè i gioielli, beffando così il marito. Poi vuol vendicarsi, si veste da uomo e scende in istrada per cantare una serenata a Dorina; Masocco, furibondo, scende in istrada, litiga con lo sconosciuto innamorato, ma, minacciato, rientra impaurito. Dorina si svela, lo deride per la sua codardia; il marito schernito vuol uccidersi, poi, promettendo che non sarà più geloso, fa pace con la donna; amici ed amiche sopraggiungono a cantare un lieto inno. Il Radiciotti giudica quest'azione comica una « graziosa farsa ».

Gravemente minato dalla tubercolosi, l'anno seguente alla rappresentazione del *Flaminio*, il Pergolesi si recò a Pozzuoli; ivi morì il 26 marzo '36.

---

[1] Cit., pag. 79.

[2] Il Radiciotti promise di pubblicare i pezzi staccati; giova sperare che tale suo desiderio, comune agli studiosi, possa essere soddisfatto.

IV

ALCUNI CONTEMPORANEI DEL PERGOLESI

Vedemmo già, agli inizii del secolo, che nelle due principali forme dell'attività comica: commedia ed intermezzo, non pochi compositori s'erano esercitati; aggiungere altri nomi, rimasti oscuri, emergenti dallo spoglio dei cataloghi delle opere, dei libretti, dalle cronistorie degli spettacoli, sarebbe inutile fatica. Spesso i testi mancano o sono trasformati in « pasticcio »[1] — altro « genere » e questo del tutto commerciale ed antiartistico. Fra tutti, Pergolesi s'è fatta luce. Ma un gruppetto di compositori, suoi contemporanei, chiama la nostra attenzione; fu certo un'*élite* di musicisti, almeno un'*élite* in rapporto ai tempi ed alla moda, quella che i *Bouffons* italiani presentarono, insieme con Pergolesi, nelle rappresentazioni parigine del '52-'53. In queste rappresentazioni, che tanta eco suscitarono, furono eseguite non solo alcune opere comiche italiane, — intermezzi, commedie o pasticci — già note a Parigi per le precedenti *tournées* italiane del 1729 e del '46[2], ma anche altre, evidentemente considerate il fiore più significatico dell'arte comica italiana. Chi sa con quali criterii fu colto codesto fiore! Poichè non è improbabile che nella scelta sieno state sopratutto preferite quelle produzioni che o meglio convenivano alla compagnia o

---

[1] Vedi questa voce in GROVE's, *Dictionary*.
[2] Vedi DE LA LAURENCIE, cit.

contenevano sicuri elementi di successo popolare. Oltre alla *Serva padrona*, al *Livietta e Tracollo* ed al *Maestro di musica* di Pergolesi fu rappresentato il *Giocatore*. Fu questo « un pasticcio » costituito da musiche di Pergolesi, Auletta, Orlandini e Buini. Ecco, dunque, alcuni nomi di contemporanei di Pergolesi. Dell'Orlandini — Giuseppe Maria, bolognese, nato verso il 1690, autore molto rappresentato a Ferrara, Bologna, Venezia, maestro di cappella del granduca di Toscana — era stato rappresentato, nel '29, a Parigi, *Serpilla e Baiocco, ovvero il marito giocatore e la moglie bacchettona*; successivamente la sua musica scomparve in parte e fu sostituita da pezzi di altri autori. Di Ciampi — Legrenzio Vincenzo, nato nel 1719 presso Piacenza; giovane ancora, ottenne grande successo con l'*Arcadia in Brenta* e con *Bertoldo in corte* [1] che Favart parodiò in *Ninette à la cour*; nel '48 passò in Inghilterra con una compagnia di cantanti italiani — fu rappresentato *Bertoldo in Corte*, rimpasticciato. Di Selletti (nato a Roma, verso il 1720, secondo Fétis; « napoletano » secondo un manoscritto citato dall'Eitner) fu eseguito il *Cinese rimpatriato*.

Di Leonardo Leo fu rappresentato l'intermezzo *I viaggiatori*, di cui la musica è perduta. Indugiamo qui a ricordare brevemente questo compositore, che pochi anni sopravvisse al Pergolesi, prima di passare ad altri autori, che ebbero più lunga vita e più fortunata carriera. Un discendente del Leo [2] ne ha accertato le origini, denunziando così gli errori di alcuni biografi, specialmente del Florimo. Dunque, Leonardo (de) Leo nacque nel 1694, a S. Vito dei

---

[1] Sulle vicende di questo « pasticcio » vedi: « Ciampi's Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno » in O. G. SONNECK: *Miscellaneous Studies in the History of music*. New York, 1921.

[2] GIACOMO LEO, *Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII*, Napoli, 1905.

Normanni (Lecce); orfano e non agiato, potè essere ammesso, sul finire del 1703, nel conservatorio della Pietà dei Turchini; vi studiò, per poco, col Provenzale, morto nel 1704, poi col Fago, canto, cembalo, contrappunto e violoncello. Uscì dal Conservatorio al ventiduesimo anno, cioè sul finire del 1715, restandovi pertanto come secondo maestro; divenne in seguito organista soprannumerario della R. Cappella ed organista della Cattedrale, poi maestro di Cappella della Chiesa di S. Maria della Solitaria. Dimorò quasi sempre in Napoli, donde si allontanò una volta per recarsi nella città nativa, ove lo chiamavano ragioni di interessi; una volta, nel '37, per recarsi a Bologna, ove si rappresentava al Malvezzi il *Siface*; ed una volta, nel '39, per curare l'allestimento di alcune opere a Milano ed a Torino; infine, andò per un mese a Roma, nel '41. Prima sua opera nel Teatrino del Conservatorio fu l'*Infedeltà abbattuta* o *Santa Chiara*, replicata, in seguito al successo ottenuto, a Palazzo Reale. Seguirono opere serie e serenate. Il Sonneck registra un suo intermezzo nel *Rinaldo* di Händel, su libretto di Serino, intitolato *Lesbina* e rappresentato nel '18. La sua prima opera comica fu, secondo il citato Leo, il *Baiazette* o *Tamerlano* (1722) su libretto del Saddumene. Seguì, nel '23, *Mpeca scoperta* (l'*imbroglio scoperto*), commedia in lingua napoletana di Ciccio Viola (pseudonimo di Francesco Oliva), di cui un giornale dell'epoca dice che « riuscì di sommo compiacimento di tutto il pubblico sì per la musica del celebre Leonardo Leo, come per i virtuosi che la rappresentarono. Nell'anno seguente fece rappresentare tre opere comiche: l'*Ammore fedele, faula servateca*, (favola selvatica) di Francesco Oliva, lo *Pazzo apposta* (il finto pazzo) pure di Oliva, le *Fente zingare*, di F. A. Tullio, tutte con successo. Dopo

un anno troviamo al Nuovo, la *Semmeglianza di chi l'ha fatta*, libretto di anonimo, di cui dice il Dent: « è piena di deliziosa melodia, d'un tipo freschissimo ed affascinante; contiene alcune interessanti parodie di stile da grande opera, e si chiude con un'aria pastorale tolta al *Trionfo di Camilla* ». La *Pastorella commattuta* (1728), rappresentata al Nuovo, apparve a Bologna col nome di *Onorio Ladel*, anagramma del musicista. Con lo stesso anagramma apparve la *Schiava per amore* nel '29. Seguono: *Rosmene*, (1730, Saddumene); la *Vecchia Trammera* (32, Tullio); *Li mariti a forza* (32, Saddumene); *Amor dà senno* (33, Mariani); *Onore vince amore* (36), l'*Amico traditore* (37), la *Simpatia del sangue* (37, Trinchera), il *Conte* (38). Al 1739 appartiene un'opera comica, su libretto di G. A. Federico, di cui solo un atto è conservato, e di cui si dice un gran bene. Il citato Leo così ne scrive[1]:

È questa una delle più belle commedie del Leo, tra le cinque attualmente esistenti; l'Orloff la ritenne un capolavoro del genere buffo, il De Brosses la innalzò alle stelle. In essa, siccome fra i personaggi v'è Fazio Tonti Lucchese, che « poco concrude e a ogni tre parole nce schiaffa no *cioè*, e dice più *cioè* che parole, e poi disdice spesso con un *cioè* quel che prima disse », così non vi è dubbio che sia il *Cioè*, che secondo i biografi, suscitò tanta ammirazione, e che nessuno prima di noi e dell'amico prof. Dent aveva saputo identificare coll'*Amor vuol sofferenze*. Inoltre fra i personaggi v'è pure la serva Eugenia, Finta Frascatana, e perciò non vi è pure dubbio che sia la *Frascatana* o *Finta Frascatana* della quale il presidente Carlo De Brosses, in data 24 novembre 1739, scriveva a M. De Neully: *Nous avons eu quatre opéras à la fois sur quatre thèatres différents. Aprés les avoir essayés successivement, j'en quittai bientôt trois pour ne plus manquer une seule représentation de la Fresquatana (Frascatana) comédia*

[1] Pag. 64, sgg.

en jargon dont la musique est de Leo... Quelle invention! Quelle harmonie! Quelle excellente plaisanterie musicale! Je le porterai en France... Naples est la capitale du mond musicien. E questa commedia destò tale impressione nell'animo del De Brosses che in altra lettera a Maltêt, parlando di spettacoli e musica e specialmente di opere buffe, rammentandosene, scriveva: *j'en vis une charmante, à Naples, de Leonardo Leo.*

Seguono ancora: nel '40, *Alidoro* (G. A. Federico) in cui si notano quintetti e settimini; nel '41 l'*Alessandro* (id.); nel '43 il *Fantastico* (Federico). Il Sonneck poi cita ancora: nel '41, un intermezzo in due parti: l'*Impresario delle Canarie*, (teatro S. Angelo) e, nel '49, un altro intermezzo pure in due parti: il *Giramondo* (S. Cassiano). Il Leo morì di apoplessia, sedendo al cembalo, il 31 ottobre 1744. Il Florimo dice di lui: «Benchè avesse più inclinazione per le composizioni nobili e passionali, pure colse non pochi applausi nelle opere giocose e buffe, servendosi dei mezzi più semplici per ottenere grandi effetti».

Nelle rappresentazioni parigine furono anche eseguite opere di Iommelli, di Latilla, di Cocchi e di Rinaldo da Capua. Dei primi tre troveremo altre opere nei successivi decennii, e parleremo più avanti. Ma poichè di Rinaldo da Capua non resta che una sola opera, la giovanile *Zingara*, eseguita nel gruppo degli intermezzi italiani, ne discorriamo subito, ed a lungo, avendo avuto la fortuna di studiarne una rara copia.

V

RINALDO DA CAPUA

1. « Un eccellente compositore »

Se il Burney, viaggiando in Italia, non avesse incontrato a Roma, nel '70, Rinaldo da Capua e non avesse avuto da lui qualche notizia della sua vita, nulla sapremmo di questo « vecchio ed eccellente compositore napoletano », come il Burney stesso lo designa. Il suo nome frequentemente ricorre, nel corso del secolo, per fortunate rappresentazioni serie e comiche. Quando nacque? e dove? quale fu il suo nome? ove più a lungo visse? ove morì? Il Burney lo dice napoletano, tale lo indicano alcuni libretti d'opera, riferendosi forse al luogo degli studii, mentre, probabilmente, il « da Capua » indica più precisamente il luogo di nascita. Era vecchio nel '70, ma ancor vegeto sì da scrivere, come il Burney riferisce, un intermezzo, l'anno prima, nel '69, per un teatro di Roma. Fétis indica, come data della nascita, il 1715; Rudhart[1] ne dà un'altra: verso il 1706; Florimo non sa quasi nulla di lui. Secondo Fétis, Rinaldo avrebbe avuto quindici anni quando scrisse la prima opera per Venezia; ne avrebbe avuto diciassette, secondo Burney, quando scrisse la sua

[1] Op., cit, pag. 133, a proposito d'una commedia rappresentata a Monaco; ma non sembra abbia avuto notizia diretta.

prima opera per Vienna. Ma lo Spitta [1] nega ambedue le ipotesi, poichè risulta che, nel '37, Rinaldo da Capua era già famoso in Italia, e che fra il '31 ed il '40 nessun'opera di lui fu data a Vienna; onde è probabile che quando il vecchio compositore parlò al viaggiatore inglese della sua opera rappresentata per prima a Vienna, abbia alluso al *Ciro riconosciuto* di Metastasio, che a Vienna fu dato nel '36 con musica di Caldara, ed a Roma, l'anno dopo, con musica sua, ed è probabile che il Burney abbia frainteso fra «libretto venuto da Vienna» e «opera data a Vienna».

Dunque, ignote le origini, oscuri i primi passi. Il Burney apprese dal vecchio compositore che egli, figlio naturale d'un gentiluomo, dapprima aveva studiato la musica per diletto; poi, avendogli suo padre lasciata una troppo piccola fortuna, si era dato alla professione del musicista. «Mi sono spesso dilettato, e molto, dice l'inglese [2], delle sue composizioni. Attualmente egli non è alla moda, benchè abbia composto un intermezzo, per il teatro Capranica, nello scorso inverno, che ebbe grande successo. Uomo molto fine, le sue opinioni su i suoi contemporanei sono singolari e severe». Rinaldo accusava il pubblico di ignoranza, o di mancanza di memoria, poichè pazientemente riascoltava musiche tanto poco diverse l'una dall'altra. E con molta sincerità includeva se stesso fra i criticabili, ammettendo francamente che, pur avendo scritto tanto quanto i suoi contemporanei, non si sarebbe, forse, trovata, in tutti i suoi lavori, neppur *una* melodia nuova. Ecco quali

[1] In *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887, I, ristampato in *Zur Geschichte der Musik*, II, 129.

[2] Ch. Burney: *The presente state of music in France and Italy*, pag. 293 e sgg.

erano i gusti del pubblico descritto da Rinaldo: le modulazioni, per sembrare naturali e riescire piacevoli, han da essere sempre le stesse; se si senta qualcosa di nuovo, questo viene rifiutato, come ineseguibile o spiacevole. La sola innovazione consentita al compositore, per introdurre nuove modulazioni nei canti, consiste in una breve seconda parte, che riconduce l'uditore alla prima, ciò che serve a far brillare questa, nel paragone. Ugualmente Rinaldo criticava con grande severità il frastuono ed il tumulto degli strumenti nei canti del suo tempo.

Il signor Rinaldo di Capua — dice il Burney — ha la reputazione in Roma di essere stato l'inventore del recitativo accompagnato; ma essendomi posto alla ricerca di antiche composizioni negli archivii di S. Girolamo della Carità, trovai un oratorio di Alessandro Scarlatti, composto negli ultimi tempi dello scorso secolo, prima della nascita di Rinaldo di Capua, nel quale vi sono precisamente i recitativi accompagnati. Ma Rinaldo, in verità, non si vanta punto di questa invenzione; egli afferma invece di essere stato il primo ad introdurre lunghi ritornelli o sinfonie fra i recitativi esprimenti forte passione e dolore. Vi sono molte fini scene di questo genere, nei suoi lavori, ed Hasse, Galuppi, Iomelli, Piccinni e Sacchini sono poi stati molto felici in tali interessanti e spesso sublimi composizioni.

Durante la sua lunga vita Rinaldo di Capua ha avuto varie vicissitudini di fortuna; talvolta in voga, talaltra negletto. Ma quando s'avvide che invecchiava, raccolse le principali opere, prodotte nel fastigio della fortuna e della fantasia, pensando che esse sarebbero state una risorsa nel tempo della tristezza. E questo tempo venne. Varie sfortune e disgrazie colsero lui e la sua famiglia. Ed ecco che quella risorsa andò perduta; tutto quel che egli aveva raccolto e conservato fu venduto da uno sciagurato figliuolo, come cartaccia!

Così quasi tutto di lui andò perduto. Lo Spitta, che dice di aver fatto fare diligenti ricerche in Italia, nelle biblioteche, nulla trovò, salvo qualche libretto

d'opera. Accadde poi che *quod non fecerunt barbari...*, poichè alcune partiture, che il padre Martini vide, sono pur esse scomparse. La sua produzione fu immensa. Lo Spitta, infatti, enumera parecchie opere serie di Rinaldo, e ne dà una cronologia; ma di esse non ci occuperemo.

2. Le opere comiche.

In quanto all'attività comica, ce ne è restato un documento; si tratta dell'intermezzo a tre voci, *La Zingara*, che più avanti esamineremo. Ecco poi quanto si sa delle altre opere comiche di Rinaldo, non pervenuteci: *La libertà nociva* fu un dramma giocoso per musica, rappresentato nel teatro della Valle, a Roma, nel carnevale del 1740, e ripetuto a Firenze ('42), Bologna ('43), Venezia ('44); alla sola riedizione veneziana avrebbe poi collaborato Galuppi. *L'ambizione delusa* fu pure un dramma giocoso per musica, scritto, forse, — secondo la *Drammaturgia* dell'Allacci — in collaborazione con Galuppi, e rappresentato al S. Cassiano, a Venezia, nel carnevale del '44, a Milano nel '45. Incerta è l'esistenza di una opera *La donna vendicativa*, che forse fu rappresentata in Italia, nel '40, ed è da identificare con quella *Donna superba* che, inclusa nel repertorio dei *Bouffons*, a Parigi, nel '52, fu ripresa nel '71 a Roma. Il De La Laurencie [1] c'informa che la *Donna superba* di Rinaldo da Capua, rappresentata all'Opéra, il 29 dicembre 1752, ebbe il più grande successo fin dalla prima rappresentazione. Il librettista è sconosciuto. La partitura è scomparsa: quattro arie sono serbate alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Il libretto,

---

[1] *Sim*, 1912.

dice il De La Laurencie, esponeva un angusto intrigo, in cui si notava qualche infiltrazione di Molière. Pandolfo, un borghese fiorentino, ha sposato una nobile Nobilia, ed è da costei maltrattato; una loro figliuola, Lucinda, desiderata dal vecchio avaro Marchione, finisce per sposare il vispo Lucindo. In sostanza, l'opera fu un *pasticcio*, riunendo arie di altre opere dello stesso compositore, e di Leo. Le *Nozze di Trifone* fu un intermezzo per quattro voci, rappresentato all'Argentina nel carnevale del '43. La *Commedia in commedia* un dramma giocoso, tratto da una commedia, di Cosimo Antonio Pelli, e rappresentato al S. Cassiano nel '49, e nello stesso anno riprodotto a Monaco[1] da una compagnia di cantanti italiani. *Il ripiego in amore* fu una farsetta per musica, rappresentata nel '51 a Roma e nel '57 a Bologna. *La forza della pace*, un intermezzo a tre voci apparve a Roma nel '52, in quel teatro della Valle, che ebbe quasi tutte le primizie di Rinaldo. Vi apparve, pure di Rinaldo, una *Serva sposa*, nel '53. Le ultime opere romane di Rinaldo furono: *La Chiavarina*, intermezzo a tre voci, 1754; il *Caffè di campagna*, farsetta a quattro personaggi, '64; *Li finti pazzi per amore*, l'intermezzo cui alludeva il Burney, nel 69-70. Dato che la carriera di Rinaldo si svolse sopratutto a Roma, è da argomentare, come fa lo Spitta, che egli abbia vissuto in quella città. Altre opere comiche, che trovo elencate nel catalogo Sonneck, sono: *Il bravo burlato*, 1746, int. due atti, di A. Pavoni, Pallacorda; *La smorfiosa*, 1756, int. 2, Valle; il *Cavalier Mignatta*, 1731, int. 2, Capranica.

Di Rinaldo manca ogni altra notizia, se abbia avuto allievi, ove e quando sia morto.

---

[1] RUDHART, op. cit., pag. 133.

3. « La Zingara »

Rimane, per fortuna, la *Zingara*. Essa fu rappresentata, all'Opéra, dalla compagnia di opere buffe costituita principalmente dalla Tonelli e dai cantanti Cosimi e Manelli [1], i quali, dopo una tournée in Germania, tentarono di fissarsi a Rouen, ma, a cagione della preminenza teatrale garantita dallo Stato alla città di Parigi, dovettero rinunciare a Rouen e recarsi a Parigi; dal 1° agosto '52 alla primavera del '54 essi recitarono ininterrottamente a Parigi. Pergolese e Rinaldo, la *Serva padrona* e la *Zingara* furono gli autori e le opere più acclamati nella stagione italiana. La *Zingara* andò in iscena, insieme col *Cinese rimpatriato, divertimento* di Sellitti, il 19 giugno 1753, ed ebbero successo. Cosimi provvide subito ad un'edizione, divenuta ormai rara [2], che egli dedicò ad un italofilo d'importanza, il conte di Clermont. Eccone il frontespizio e la dedica:

La Bohemienne | Intermède | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua | Représenté par l'Academie Royale de Musique | en Juin 1753 | Dedié | A Son Altesse Serenissime | Monseigneur Le Conte de Clermont | Prince du Sang | Se vend à Paris | Aux Adresses Ordinaires.

A Son Altesse, ecc.

Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en

---

[1] « Manelli, le Dieu du Chant, Mademoiselle Tonelli, la Déesse de l'harmonie » — proclama André Guillaume Constant d'Orville (rimasto anonimo) nella sua *Histoire de l'opéra bouffon, contenant les jugemens de toutes les Pièces qui ont paru dépuis sa naissance jusqu'à ce jour*, Amsterdam, 1768, I, 9.

[2] Una copia è conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino, e mi fu indicata e data in esame dal prof. Torri, Direttore della Biblioteca, cui son grato della cortesia.

est l'Auteur jouit dans son pays même, et de son vivant, de la plus grande réputation. Il ne manquoit à sa gloire, Monseigneur, que d'ajouter le suffrage de Votre Altesse Serenissime à tous ceux qu' il a déja obtenus.

Le très humble et très
Obéissant Serviteur Cosimi

J. J. Rousseau, che aveva edito la *Serva padrona*, volle pure fare stampare la *Zingara*; ed a questo riguardo è curioso leggere il seguente *Avertissement*, autografo di Rousseau, rinvenuto e pubblicato dall'Jansen [1]:

Offriamo al pubblico un intermezzo del celebre Rinaldo, al quale è stato necessario di fare grandi mutamenti, per conformarsi, più che fosse possibile, al gusto della nazione. Sarebbe impossibile dire se l'argomento sia tratto da una avventura capitata in una città d'Italia, perchè non ignoriamo che la verità richiesta in teatro non è una verità di costumi e di caratteri. E non si saprebbe scusare la scena dell'orso, nel caso che il pubblico la disapprovasse. Invano si dimostrerebbe al pubblico che esso rifiuta di tollerare in un'azione buffa uno spettacolo meno stupefacente dei mostri che frequentemente gli sono mostrati in parecchie opere serie, e che il travestimento di un uomo in orso, sotto gli occhi degli spettatori, e, per dir così, d'accordo con essi, è una cosa meno puerile del tentativo di spaventare con autentiche bestie feroci, mal rappresentate. Queste ragioni, che ogni spettatore ragionevole ed imparziale saprà trovare da sè, non concilieranno certo la benevolenza di coloro presso i quali gli sforzi, che facciamo al fine di riuscir loro graditi, si risolvono in nuovi ostacoli, la benevolenza di coloro che ci tengono per rei, avendo noi disonorato con un semplice nome di speziale questo stesso teatro, che non era stato disonorato dalle siringhe di Porceaugnac, come se la gloria di un teatro dipendesse dalla condizione dei personaggi che vi si presentano, come se occorresse più talento per rappresentare la parte di un principe che quello di un borghese o di un artigiano. Non c'è che la cattiva musica che possa disono-

---

[1] Albert Jansen: *J. J. Rousseau als Komponist.*, pag. 464 e sgg.

rare un'accademia di musica, e noi non temiamo il rimprovero di danneggiare il teatro sul quale abbiamo l'onore di rappresentare. Tocca a noi il sopportare rispettosamente la severità che al pubblico piacerà di esercitare su di noi, facendo tutto quel che è in noi per non cadere sotto la giustizia. Sentiamo con rammarico quanto siamo lontani dal meritare la sua approvazione; ma se il nostro più gran delitto è quello di tentar di piacergli, non risparmieremo nulla per renderci più colpevoli.

Altre partiture della *Zingara* apparvero successivamente, e lo Spitta, cui rimando per i minuziosi dettagli, le confronta accuratamente. Ora leggiamo la *Zingara*, che lo Spitta sottopose ad un'analisi soltanto formale, escludendo pertanto qualsiasi valutazione estetica.

Lo spartito che ho sott'occhio manca completamente di didascalie; per ciò occorre rifarsi ad un libretto della stessa opera stampato a Pesaro, quando la compagnia italiana tornò in Italia. I personaggi sono:

CALCANTE, *vecchio avaro*. IL SIGNOR MANELLI. NISA, *zingara egizziana* (sic). LA SIGNORA TONELLI. TAGLIABORSE, *fratello di Nisa*. IL SIGNOR COSIMI.

Un basso, il primo; soprano, ed acutissimo, la Tonelli; la parte di Cosimi è scritta ora in chiave di alto, ora in quelle di tenore o di basso.

La scena del primo atto bisogna immaginarcela nella pubblica piazza d'una città[1]; quinte e fondale, rappresentanti case, chiudono da ogni lato il palcoscenico; forse, in palcoscenico, vi sarà stato un gruppo di comparse, attente a qualche pubblica vendita, a qualche mercato, attorno a qualche carro.

---

[1] Tale la scena parigina; nel teatro italiano la scena rappresentò un bosco, fuori della città.

Da un lato, forse presso una tenda da zingari, o accanto ad un carretto, con sacchi, involti, con poche masserizie accatastate alla rinfusa, i due personaggi: Nisa, ancor giovane e belloccia, vestita pittorescamente da zingara, attraente, vezzosa, dagli occhi maliziosi; Tagliaborse, suo fratello, uomo forte, rozzo, vigoroso, vestito da popolano. Entrambi sono seduti per terra, accanto al loro carro. Appena alzato il sipario, cantano una breve canzonetta, accompagnati dai violini. (La parte di Tagliaborse è qui scritta in chiave di alto). A due cantano:

Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.

« Canzonetta », questa, poco importante musicalmente e drammaticamente. Se non fu un pezzo aggiunto all'ultim'ora, a modo di ouverture, perchè l'opera non cominciasse con un recitativo secco, vuol sembrare proprio una canzonetta venuta allora allora, e per caso, alle labbra di quei due, che stan lì in attesa, anzi, in agguato, e che hanno pel capo altro che speranze e goder; è una canzonetta qualsiasi, cantata spensieratamente, per la strada, non solo senza alcun nesso con la situazione psicologica, ma anzi in contrasto con essa. Cessata la breve canzone, apprendiamo in recitativo secco — stampato qui, per economia di spazio, senza tener conto dei versetti — che non presenta nulla di speciale, come si impianta la commedia:

NISA. Sì, Tagliaborse. Un vecchio, ricchissimo mercante in questo loco dovrà passar fra poco. Non conviene abbandonare il posto, o ch'ei tardi a venire, o venga tosto; m'intendi? mi capisci?

TAGLIA. A meraviglia. Tutto va bene. Ma l'orso vuol mangiare.

NISA. Eh via, non dubitare; bisogna andare adagio e non di trotto, se prender pur si vuol qualche merlotto.

Buone ragioni, che non convincono quel mascalzone, che ha una fame da lupo, ma egli dice « da orso » perchè un suo travestimento preferito, quando s'ha da fare un colpo, è quello dell'orso [1]. E stando ancor lì, seduto, accosciato, accanto all'ingegnosa ed esperta sorella, protesta e reclama; ecco la sua aria: via, via, la sorella gli fa cenni di tacere, di non alzare la voce, poi ride, ed un po' lo schernisce, perchè egli, dicendo di aver fame e di non poterne più, sembra quasi un bambino capriccioso, insofferente.

TAGLIA. Tu, no, tu non pensi, no, signora
che son quasi alla malora,
anzi ridi, a mio dispetto?
Sorte, fato maledetto,
no, non serve,
ho da crepar.

Un po' rabbonito, a un certo punto, la smette, e convinto, dice, su un lento accordo disciolto ascendente: « via, restiamo »; ma la sorella, Nisa, lo motteggia e lo deride ancora, ed egli, di nuovo imbizzito, mentre un nuovo disegno dei violini in movimento accelerato descrive la ripresa della protesta, torna a farsi le sue ragioni:

Sì t'aspetto, sì t'aspetto.
Ma tu scherzi e ridi ancora!
Già la fame mi divora,
già non posso più parlar!

---

[1] Nel capitolo dedicato « Alle parti buffe » B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, ricorda l'*orso* ed i *terremoti* fra gli espedienti consueti dell'opera comica.

Senza molto brillare per invenzione melodica, quest'aria (in chiave di tenore) contiene molte intenzioni e riesce allo scopo artistico. In sostanza, non si tratta di un basso comico, di un vecchio burlato, che dica cose che fan ridere; si tratta d'un farabutto, che un po' sul serio, un po' per ischerzo, se la prende con la degna sua sorella, perchè gli affari vanno male, e che, sia per passare il tempo, sia per commuovere la donna, e farsi dare un po' di soldi, giuoca una parte, ora facendosi serio serio (le prime quattro battute), ora chiamandola ironicamente «signora» («no, signora» e «alla malora» sono in stile comico), ora si indigna, mettendosi le mani ai fianchi, perchè colei lo schernisce (ed i suoi aspri interrogativi «ridi?» fan contrasto con l'effettuccio dei violini) ed ora cadenza da buffo («non serve, ho da crepar»). Altri contrasti della stessa maniera, nella seconda parte, dopo il paziente e lungo «restiamo». Notevole l'effetto di voce sul *re*, tenuto per due battute in «t'aspetto»; con un rallentando, l'attore otteneva l'effetto comico conveniente alla lunga attesa; e dopo i nuovi interrogativi, la cadenza presenta una mescolanza di armonie, quasi dolorose, sull'andamento vocale che è da scena buffa. Ha appena detto l'ultima parola, che Nisa gli fa imperiosamente segno di tacere;

NISA. Caro fratello mio, quanto impaziente, quanto importuno sei! Taci, s'appressa alcun!

TAGLIA. Zingari dei, che proteggete i borsaiuoli, tutto il vostro favor prestate a noi!
[*Questo recitativo è in chiave di basso*].

Annunciato da un preludietto, entra un «gentiluomo», una macchietta da «avaro», misero nell'aspetto, nel vestito, quasi vecchio, piccolo, sospet-

toso, guardingo; entra leticando con un servo, che gli porta il mantello, e non risponde. È l'entrata d'un autentico basso comico. E tutta la breve arietta è, del resto, una delle consuete tirate con la stretta finale. A modo di commento, ancora irato, il vecchio aggiunge, in recitativo:

CALC. Mancherebbe ancor questa, ch'io dovessi ubbidire al servitore. Son io padrone in casa.

Nisa e Tagliaborse hanno seguìto la scena con attenzione, frequentemente indicandosi il vecchio, parlando sotto voce fra loro, ed additando misteriosamente uno degli involti, che è fra le lor poche robe. Quando il vecchio s'è chetato, Nisa tenta la fortuna; con passi lenti s'avvicina al vecchio, e col suo più vezzoso sorriso lo fissa, lo saluta, lo inchina:

NISA. Mio signor...
CALC. Padrona! oh! che bellezza!

Il vecchio c'è cascato. Quella risposta, l'aria trasognata, incantata, hanno fatto intendere a Nisa che non c'è da esitare; essa dà brevi ordini al fratello, poi si volge a Calcante:

NISA. *(a Tagliaborse)* Tagliaborse, coraggio, arte, destrezza! *(a Calcante)* Se la buona ventura ella vuol ch'io le dica, resti un momento. Il ben futuro e il mal chiaro le saprò dire...

Intanto Tagliaborse s'è rapidamente trasformato. Da un involto ha cavato la pelle d'un orso, cucita come un vestito, che gli va a meraviglia. Nascosto alla vista di Calcante e del servo, che Nisa ha condotti un po' in fondo alla scena, eccolo a quattro zampe correre verso la zingara e il vecchio.

CALC. Oh! che animale! Va via, via via di qua! Gente! Soccorso!

NISA. Ella è timida assai, teme un orso!

CALC. Canchero! se lo temo! è forse questa bestia d'accarezzar, o farle festa?

NISA. Creda, signor, non è punto feroce; ella vederlo meco, può bevere e mangiar...

CALC. ... e dormir seco.

NISA. Lasciam gli scherzi a parte; la sua mano, di grazia, ella mi dia.

CALC. Stammi lontano; a che deve servir? Va via, ti dico!

NISA. Per darle la ventura!

CALC. E tu chi sei? con quest'animalaccio ha da esser bella!

NISA. Nisa di Menffi (*sic*) io son, la zingarella...

CALC. (*al servo*) Senti, Taddeo, va dal mercante ebreo, di' che m'attenda pochi momenti sol, chè da lui col danaro sarò.

NISA. (*a Tagliaborse*) Senti costui?

CALC. Signora Nisa bella, eccomi a voi, questa è la man. Volete esaminarla?

NISA. Sì, signore, il guanto ella si cavi...

CALC. Oh! traditore! [*qui, probabilmente, l'orso gli portava via il guanto*].

NISA. Nuda vorrei veder la fronte ancora.

CALC. La servo, oh! ciel! costei già m'innamora.

Nisa scruta la mano, osserva la fronte, poi, guardandolo teneramente, gli canta quattro strofette, cui Calcante risponde con altrettanti ritornelli:

NISA. Ella può credermi,
nacque felice.
Nisa lo dice,
mentir non sa.

CALC. Questo è possibile,
crederlo vo'.

NISA. Su nel Zodiaco
Febo in quel giorno
in capricorno
si raggirò.

CALC. Non è impossibile,
lo crederò.
NISA. Quasi due secoli
robusto e forte
in lieta sorte
vivrà, lo sò.
CALC. Questo è ancor facile,
creder si può.
NISA. Di bella femmina
amante e sposo,
fido e geloso,
oggi il vedrò.
CALC. Questo è impossibile,
esser non può.

La musica è uguale per tutte le strofe. Questa cantilena di Nisa è gentilissima: si direbbe perfin troppa sentita; ma se si pensa che la zingara tenta di sedurre il vecchio, la canzone sembrerà giustamente espressiva. Seria, compassata, la risposta dell'avaro fa buon contrasto con la melodia. L'ultima profezia lo ha specialmente colpito, ed egli domanda ancora, in recitativo secco:

CALC. E in breve sarò sposo?
NISA. Certamente.
CALC. Strano questo mi sembra.
NISA. E perchè mai?
CALC. Perchè finora non vedo donna che per me sia comoda assai.
NISA. Un ricco gentiluomo deve cercar bellezza e non danaro.
CALC. Io non son gentiluom...
NISA. (Oh! quanto è avaro). Poichè, signor, mi volle, con tanta cortesia, prestare orecchio, la supplico, si degni, compiacciasi mirare quest'orso ora che in piè lo fo ballare [1].

[1] Lo Spitta nel citato studio nota che nell'edizione Favart, a questo punto, Nisa fa ballare due volte l'orso; e la seconda volta essa canta l'aria notissima, che è certamente pergolesiana, *Tre giorni son che Nina*, con altre parole, a proposito dell'orso.

NISA. Balla moretto... [*qui vi sono 4 battute, presentanti un motivo in orchestra*]... la, la, la... [*Nisa ripete, cantarellando, il motivo dell'orchestra*].

CALC. Questo è un portento. (Oh! se costei volesse per lieve prezzo farmene padrone, potrei certo in poche ore per un tesoro venderlo a un signore). Me lo daresti, o Nisa?

NISA. Col denaro.

CALC. Ebbene, quanto ne vuoi?

NISA. Trenta ducati.

CALC. È troppo caro; venti è molto ben pagato. Vuoi darmelo a tal prezzo?

NISA. Oh Dio, m'incresce dovermene privare, ma poichè sono io in gran necessità, vostro, o signore, voglio che sia per quei venti ducati, pur che mi sieno subito contati.

CALC. Eccoli pronti. O cara, anch'io ti giuro che sol perchè mi piacque il tuo sembiante mi riduco a sborsar questo contante.

NISA. La ringrazio, o signor (oh quanto è stolto!).

CALC. Prendi, mia bella, prendi. In questa parte spesso ritorna, e se tu puoi per poco, ardi per me d'un amoroso foco.

Nisa, che ha avuto la somma pattuita, e l'ha intascata, gli risponde con una graziosa aria su seguenti versi:

NISA.

Sì, caro ben, sarete
l'idolo mio diletto;
per voi già sento in petto
il cor a palpitar.
(Mirate il bel soggetto,
da farmi innamorar.)
Non è gran meraviglia
se vincer sa il mio core
un che la Dea d'amore
faria prevaricar.
(Mirate, bel signor
da farmi innamorar!)

L'aria è costituita da tre frasi: una comprende la prima quartina ed è in larghetto, accompagnata da violini in sordina col basso pizzicato; la parola « palpitar » dà luogo a vocalizzi su brevi note molto acute (la voce della Tonelli era, infatti, acutissima), staccate; segue il brevissimo a parte « Mirate, ecc. », in allegro, con arco, senza sordina; i due motivi, con qualche variazione, sono ripetuti da capo; segue la terza frase, ancora in allegro; poscia i due primi movimenti sono ripetuti. I tre frammenti sono graziosamente messi insieme; al secondo manca un certo carattere di intimità, necessario a caratterizzare il « da sè »; il terzo ha una buona modulazione patetica, « faria prevaricar », che valeva a lusingare il vecchio ringalluzzito. Il quale ha ascoltato con la più viva attenzione il canto di Nisa, e ha seguìto, verso il fondo della scena, la zingara, che, inchinandosi, è andata via. Intanto, Tagliaborse s'è lestamente svestito della sua pelle d'orso, ne ha fatto un involto, e, dopo aver rubato con destrezza dalle tasche del vecchio la borsa col denaro, s'è allontanato in punta di piedi, lasciando la catena del collare nelle mani dell'illuso Calcante.

CALC. Ho fatto il mio negozio. Questo raro animale più di mille ducati ancora vale. La, la, la... Moretto? E dove l'orso n'andò? Possenti dèi! poveri soldi miei! Poveri miei ducati! Alla malora se ne sono andati. Tanto danaro, o Dio, con stenti e pene acquistato, perdei. Tutto il sudore e la fatica è vana d'un'intera e ben lunga settimana. Bastardissime stelle, barbaro fato; iniqua sorte e ria, tu sei cagion della rovina mia. Chi pietoso m'addita un ferro, un laccio, una morte, un veleno, onde possa scacciar l'alma del seno? A perdita sì grande sopravviver non voglio; è vano, è vano bramar la vita allora che son nemici miei il ciel, la terra, il mar, gli uomini e i (*sic*) dèi.

S'è svolto così il primo dei due recitativi accompagnati compresi nell'opera. Qui non v'è nulla di singolare, di specifico; un movimento vivace dei violini, che vale a movimentare il parlato, senza recar pertanto alcun contributo drammatico. Poi viene il canto, preceduto da un'introduzione strumentale senza nesso con l'aria. Il vecchio è affranto. E la sua angoscia cresce di momento in momento, rimpiangendo i danari perduti. Si può dire che qui la comicità abbia ceduto il posto ad un'espressione schiettamente dolorosa; ai larghi intervalli, che si prestavano agli accenti vibrati, succede un doloroso cromatismo discendente; ripensando alla scena, in teatro, si può immaginare che una certa comicità poteva nascere dal contrasto della maschera dell'attore con le gravi sue espressioni. Ma è certo che qui Rinaldo tenne ad esprimere l'angoscia di colui che ha perduto alcunchè di caro; e, date le circostanze, v'è riuscito. Torna Nisa, e finge di stupirsi nel veder il vecchio sconvolto.

NISA. Donde, signor, tant'ira? Ah! mal conviene a lei questo furore, s'è ver che vive in servitù d'amore!

CALC. L'amore è bello, è buono, ma il danaro m'è più di quello assai, ma assai più caro. Misero!

NISA. E che gli avvenne?

CALC. M'è fuggito l'orso, che mi vendesti. Oh morte, oh pena!

NISA. È ver?

CALC. Purtroppo! E questa è la catena! E sono così andati venti ducati intieri, alla malora.

NISA. (Avveduto non s'è del resto!) A che giova così dar nelle smanie? Ella si rassicuri, l'orso si troverà; sarà mia cura. Questa non sia per lei grave sventura. E poi, signor, il cor della sua Nisa vale venti ducati?

CALC. Oibò, non faccio mai questi mercati.

NISA. Dunque da lei divisa più che l'orso vorria la fida Nisa?

CALC. O maledetto amore!
NISA. Ebbene risponda...
CALC. Che vuoi che dica? Alfin, sento... Ma no, non mi spiegherò...
NISA. Che sente?
CALC. Oh Dio!
NISA. Parlate, al fin, parlate, idolo mio!

Durante il recitativo secco, il volto di Calcante s'è venuto a poco a poco rasserenando, sotto l'influenza della malìa della zingara; egli è cotto, dimentica tutto; ed incitato da Nisa, canta una lieta frase, annunciata e interrotta da scale ascendenti dei violini. Poi continua:

NISA. Così pur il mio core
già il biondo Dio d'amore
lo fa saltar così.
CALC. Torna, Cupido, presto,
il core a far sbalzar.
NISA. Torna Cupido, torna,
quest'alma a consolar.
CALC. Già torna, torna amor.
NISA. Già torna nel mio cor.
Oh! Dio! qual gusto è questo,
Non si può far di più.

Nella sua risposta, alquanto affine, Nisa s'abbandona a vocalizzi sulla parola «saltar». La stretta delle due voci, che s'alternano per congiungersi negli ultimi versi, è molto graziosa. Non c'è alcun richiamo alla goffaggine dell'uno, all'astuzia dell'altra, è un duettino d'amore, leggiadro, che con alquanto calore chiude il primo intermezzo.

La scena del secondo intermezzo rappresenta un luogo deserto, ove, forse, c'è una caverna, di cui si vede soltanto l'imboccatura. Sono in iscena Nisa e Tagliaborse.

NISA. Imaginar non puoi quanto quel vecchio avaro sia disperato, e quanti abbia sparsi finor sospiri e pianti. Smania, freme, delira, chiama tiranno il ciel, barbaro il fato, e cerca la sua borsa in ogni lato.

TAGLIA. Affè, che gli rubai con somma leggiadria quella borsaccia. Che ne dici, sorella?

NISA. Oh! tu sei bravo!

TAGLIA. Così fu il nostro padre, e così l'avo.

NISA. Or via ti cela. E pronto, allor che il vecchio vien, fa il tuo dovere, se brami me sua sposa oggi vedere. O bella mia speranza; se a seconda riesce il colpo ardito, merito ben che in Menfi un giorno sia da zingari elevato qualche obelisco alla memoria mia.

Questo momento di letizia è stato finemente rilevato da Rinaldo. L'aria, agilissima, scorre via rapida, accompagnata da terzine veloci, e finisce in alti vocalizzi.

NISA. S'avvicina Calcante. Oh! come freme. Quant'è defforme e mesto. Dell'avarizia il frutto ognor fu questo.

CALC. Ebben, la mia diletta, l'unica mia speranza, la mia borsa, Nisa, trovasti ancora?

NISA. No, mio bene.

CALC. Uscir da tante pene dunque vogl'io. Taddeo, Taddeo, mi svena...

NISA. Idolo mio, raffrena per pochi istanti almen l'ira funesta.

CALC. Deggio soffrir ancor? Che smania è questa?

NISA. A te sovvieni, o caro, quanto promisi, e dissi.

CALC. Mi sovviene...

NISA. Dunque, m'ascolta bene. In questo punto scongiurerò l'Averno, e godrai tutte di mie vere parole il dolce frutto.

[Qui comincia il secondo recitativo accompagnato, che non ha speciale efficacia.]

O voi possenti Numi, dal tenebroso baratro profondo, corni, caudati demoni, m'udite; le affumi-

cate ferree porte aprite dell'orrida caverna ove infuria Tisifone megera, e dove Aletto impera. Colà Circe e Medea, ogni Tartara Dea, ogni mostro infernal vada a consiglio per ritrovare in questo breve istante la ricchissima borsa di Calcante.

CALC. Oh! quest'è l'essenziale, questo si chiama il verbo principale.

NISA. Taci, parlar non dei. Plutone istesso corra, voli, s'affretti al gran consesso ei che infuse virtude in questi accenti: «Ma cha sa la para sa». Non deluder la ben fondata speme, se pur soffrir non vuoi barbare pene. Dell'esito felice se l'annunzio poi recar non vuole, venga in sua vece almeno o Zoroastro, o Malaggigi, o Ismeno.

All'invocazione, esce dalla caverna Tagliaborse, vestito orridamente da Ismeno, e canta, (*in chiave di alto*) una piacevole melodia, che, invero, non ha nulla di terrorizzante nè di misterioso, e finisce con le parole:

Perchè mi chiami?
Che vuoi da me?

CALC. Nulla, nulla, signor. Colei vi brama. A te Nisa, lo chiama. Oh, maledetto, mi vuole star vicino a mio dispetto! Nisa, mia cara...

NISA. Ismeno!

TAGLIA. [*In chiave di basso*] O dall'averno, o dalle stigie sponde, inclita maga, comanda, eccomi a te, parla, t'appaga.

NISA. Ebben, dimmi, trovasti la borsa che si perse in questo loco?

TAGLIA. Sì.

CALC. Rendo grazie al ciel, respiro un poco.

NISA. E dove ora si trova?

TAGLIA. Meco.

NISA. Basta.

CALC. Che bravo galantuom, che bona pasta. Or via, gli ordina, o cara, di restituirla adesso al suo padrone.

NISA. Con una condizion, se pur ti aggrada.

CALC. Con tutto quello che vuoi, parla, prescrivi.

NISA. Dammi la man di sposo, idolo amato e caro, e tuo di nuovo sia tutto il danaro.

CALC. Oibò! che mi proponi?

TAGLIA. A lei forse ti opponi?

CALC. Sì signore.

NISA. Ed hai cotanto orgoglio? Parla, mi vuoi, si o no?

CALC. No, non ti voglio.

NISA. Ebben, compagni, uscite, ad uccider costui tutti venite. [*Altri zingari, camuffati da diavoli, invadono la scena, circondano Calcante*].

CALC.
Perfidi, che volete?
Ohimè, che gente è quella?
Oh Dio mi manca il fiato
mi vien la tremarella
oh! non ne posso più!
Mi fugge il cor dal seno!
Lavanda! Mitridate!
Ah! ch'io ne vengo meno!
Ah! chi mi regge?

Quest'aria, «presto assai», preceduta da una lunga introduzione che contiene il motivo, non diventa interessante che per il sincopato e per un certo grossolano effetto di rappresentare queste situazioni paurose, che diventerà poi usuale in tutta l'opera comica.

NISA. Non tante smanie, mo, presto, alle carte, mi vuoi per moglie?

CALC. Sì.

TAGLIA. Viva lo sposo!

CALC. Viva il malanno!

NISA. O caro!

CALC. Adesso, almeno, se vuoi ch'ogni timor sgombra dal seno, dammi la borsa mia, e quella canagliaccia manda via.

NISA. La borsa avrai tra poco, e quella gente non de' temer, mio bene. Fidi compagni, in quell'amabil uomo rispettate il mio sposo, il mio tesoro, e intanto la mercede ricevete da me, di vostra fede.

[Per l'accompagnamento del seguente coro, di andamento serio, e non interessante, al quartetto d'archi s'aggiungono corni, oboi, e flauti.]

CORO O dell'Egitto, Nume, custode,
la nostra frode proteggi ognor.
Opra è divina punir l'avaro
cui solo è caro l'argento e l'or.

Per chi ne gode le gemme tutte
sono produtte dal vasto mar,
e chi ne abbandona senza far uso
non dee lassuso con te regnar.

Basti all'avaro trovar ristoro
nel contar l'oro, la notte e il dì.
Basti a noi tutti raccorre il frutto
di tante pene ch'egli soffrì.

CALC. Io giurerei che fra questi ribaldi colui che mi rubò si trovi ancora. O misero Calcante, e dovrai dunque Nisa sposar, colei che amica è sol di scellerati e rei?

NISA. Di che fra te ragioni, idolo caro? Sei forse già pentito d'essere in questo giorno mio marito?

CALC. Che dici? Eh non sia vero ch'io cangi così presto di pensiero. Tra me già vo' parlando, che sembra molto strano veder oggi Calcante d'una tua pari stringere la mano.

NISA. E perchè mai?

CALC. Perchè bella tu sei, perchè giovane e vaga, e perchè io sono vecchio e deforme.

NISA. O caro, agli occhi miei tu giovane, gentile e bello sei.

CALC. Indegno del tuo amor.

NISA. Che dici? indegno?

CALC. Strada non v'è d'uscir da questo impegno.

Nisa risponde con un'aria in cui ancora una volta esula dalla musica ogni intenzione comica. Sembra una innamorata che sfoghi il suo dolore. Ma, in ve-

rità, i versi non chiedevano diverso trattamento; l'aria finisce, con lunghissime fioriture, così:

Deh, mio ben, sgombra dal seno
quel timor, che troppo ingiusto,
troppo fiero t'assalì.

CALC. Oh Dio, Nisa! d'amor andrà in pazzia per te questo mio core. Dammi la borsa... e poi...
NISA. Dammi la mano, vo' pria che mi sposi. Alle parole degli uomini dar fe' Nisa non suole.
CALC. Almen fa ch'io la veda.
NISA. Volentier. A lui mostrala, Ismeno.
TAGLIA. Eccola.
CALC. O bella, dammi, Nisa, la man, è giusto quella.
NISA. Idolo caro, di Dio, prendi la destra e il cor, son tua, sei mio, dagli la borsa.
TAGLIA. Prendi.
NISA. O come in essa tien le luci immote.
CALC. Farò conto che questa sia la dote. Signor Mago, che tanto onesto siete e galantuomo, in grazia, dell'orso che perdei sapete nulla?
TAGLIA. Tutto già sò; brami vederlo?
CALC. Nè questo sol, ma bramo, se pur vi piace, ancor di possederlo.
TAGLIA. Giura, se dici il ver.
CALC. Sull'onor mio.
NISA. Appagato sei dunque.
TAGLIA. L'hai presente.
CALC. Dov'è?
TAGLIA. Quello son io [*travestendosi rapidamente*].
CALC. Ah, perfidi, assassini.
NISA. Adesso è vano, inutile il gridare, egli è nostro cognato, è mio germano.
CALC. Ah me l'avete fatta. Pazienza, in avvenire ciò che foste obliate; almen vivete, com'è vostro dover, da quel che siete.

E qui s'inizia il terzetto finale. Il tema, festoso, risuona prima nelle singole parti, le quali poi s'uniscono nella stretta finale, ove l'iniziale $^6/_8$ si muta in $^3/_8$.

CALC. Ogni tromba, ogni tamburo
faccia festa e suoni ollà.
NISA. Caro sposo io t'assicuro
che nel seno il cor mi sento
per diletto già mancar.
CALC. Ta ra ra ta ra ra.
NISA. Per diletto già mancar.
TAGLIA. Dalle risa, oh che contento [*in chiave di tenore*]
io mi sento già crepar.
Viva.
NISA. L'allegria si cominci a festeggiar.
TAGLIA. Ra la la la.
CALC. Ta ra ra
or di nuovo ogni tamburo
faccia festa e suoni, ollà.
TAGLIA. Viva viva l'allegria.
NISA. Sempre sempre gioia mia
così lieti si starà.
a 3 O che pazzo in verità.
CALC. Ogni tromba, ogni tamburo
faccia festa e suoni ollà.
NISA. Caro sposo io t'assicuro ecc.
a 3 Che pazzo, che pazzo
che pazzo, in verità.

Dove e quando sia stata scritta e rappresentata in Italia questa *Zingara* non sappiamo. Eseguita a Parigi, insieme alla *Serva padrona* e ad altre opere di quel periodo — il terzo ed il quarto decennio del secolo —, ottenendovi un successo pari alle altre opere vive ed attuali, è verosimile che la *Zingara* sia stata pur essa scritta fra il '30 ed il '50; ma se sia da comprendere fra le opere che già avevano dato celebrità al giovane Rinaldo, forse ventenne, nel '36, non si sa. In ogni modo se la curiosità attorno alla ignoranza delle date fosse appagata, non sarebbe menomamente il caso di tentar il confronto fra la *Zingara* e gli altri intermezzi dell'epoca, vietandolo non solo il buon senso critico, ma la profonda,

sostanziale varietà del genere stesso; ad esempio, fra il mondo artistico della *Serva padrona* e quello della *Zingara* c'è un abisso[1]. La *Zingara* sarebbe, forse, da avvicinare a *Livietta e Tracollo*. La mancanza di altre opere di Rinaldo fa poi perplessi nell'azzardare un giudizio sull'artista. Il quale fu certamente assai sensibile, in rapporto all'argomento che prese a musicare. Ma, in verità, a lui era dato soltanto di rilevare qualche situazione, di effondersi raramente. In questa commedia il sentimento è completamente assente, come in *Livietta e Tracollo*; c'è un'azione ladresca; in iscena due farabutti ed un babbeo; i momenti più curiosi sono il travestimento di Tagliaborse e l'apparizione di lui e degli zingari come demoni. Salvo questi due momenti, il resto della commedia non ha alcun interesse drammatico, non è patetico, nè comico. Pure Rinaldo ha colmato di sua iniziativa molte lacune. Ho già rilevato le intenzioni rappresentative dell'omaccione che finge di piangere e di fare i capricci, nell'aria di Tagliaborse al primo atto; alcuni tocchi caratteristici han reso interessante la scena insipida, gli insulsi versi. Insisto sulla dolcezza ammaliatrice del canto della zingara, nell'atto di studiare la mano del vecchio; è la seduzione operata col mezzo del canto languido; ed ottima è la risposta del vecchio che, tutto preso da quella malia, risponde con molta serietà. Le altre arie di Nisa superano tutte in intensità la sciattezza

---

[1] Un' impressione dell'epoca ci è tramandata dal cit. CONTANT D'ORVILLE, che, riferendo della *Bohémienne*, eseguita nel '55, dice: *La* Bohémienne *est plus gaie, plus folle que la* Servante Maitresse, *ce qui n'est pas un petit mérite au théâtre et dans le monde. Elle fut rendue supérieurement par Madame* Favart *et Monsieur Rochard. La Pièce parut imprimée dés le premier jour, comme les paroles d'opéra, pour l'intelligence des airs; ce qui a depuis passé en usage, au grand plaisir de la critique, dont le sarcasme refléchi, porte plus sûrement ses coups* (pag. 66).

della situazione. Non è mancata la figura di Calcante, che non vorrei dire convenzionale nei suoi elementi comici musicali per non sciupare quell'accusa di «convenzionale» che sarà più giusto rivolgere ai bassi comici dal '40 all'800 ed oltre; le arie di Calcante, per la fuga dell'orso, per la paura dei demoni, sono efficaci. Ed il coro è certo d'effetto, benchè non stupisca musicalmente, come fattura, trattandosi d'un musicista di buona scuola. Intermezzo, o comunque si voglia designare, la *Zingara* è nel suo complesso scenico teatrale una modesta opera; ma ci indica un artista di fine ingegno, perspicace ed attento, un valorizzatore della sua vena piacevole se non brillante; un artista che sarebbe molto interessante conoscere più ampiamente e giudicare in altre men tristi condizioni teatrali. Il che, purtroppo, non è possibile.

Se si dovesse credere ad una voce del tempo, egli ebbe una ricca tavolozza, e l'espressione «verista», nel senso pergolesiano. Ecco, infatti, un *couplet*, d'ignoto rimatore, inviato a Rinaldo, da Parigi, dopo la rappresentazione del '55. Lo riferisce il citato Contant d'Orville:

AIR: *Ce n'est pas en Automne qu'on moissonne le plaisir.*

Toujours dans la vérité,
Tantôt tu peins la tendresse,
Tantôt l'allegresse.
Chacun s'écrie, enchanté:
Ah! quelle aimable Bohémienne!
Que n'est-elle mienne!
Chantons l'œuvre et l'ouvrier,
Que tant de sel assaisonne.
C'est ainsi qu'on couronne
Qui moissonne
Le laurier.

VI

LOGROSCINO, FISCHIETTI, BRUSA

ED ALTRI MINORI COMPOSITORI FRA IL '40 ED IL '60

1. Le « parti serie » nella commedia

Fiorito, in intermezzi ed in commedie, il teatro musicale comico, determinatasi la netta distinzione fra opera seria ed opera comica, già nel terzo decennio del secolo si delinea la scarsa consistenza drammatica delle azioni comiche. Finchè si trattò di forme iniziali, rudimentali, di compositori grossolani o privi di profonda originalità, non ci sembrarono del tutto inadeguate ad essi le quasi istrioniche scene da intermezzi o le futili azioni dialettali, gli intrighi facili a sciogliere con una sorpresa finale, la riapparizione di personaggi fissi quasi come le maschere. Ma quando, fra il '30 ed il '40, gli stessi compositori del dramma serio, per esempio Pergolesi, Leo, si compiacciono di collaborare al teatro comico, troppo puerile e fragile ci appare la materia comica offerta loro dai librettisti consueti. Quello della *Serva padrona*, ripetiamolo ancora una volta, è un caso singolarissimo; ma il Federico null'altro scrisse che stesse alla pari con quel grazioso libretto; ed abbiamo veduto il Pergolesi, degno certamente della metastasiana *Olimpiade* e potente animatore di essa, passare dai grandi drammi serii ai vilissimi libretti comici, scender giù giù fino alle più sciocche trame, ai più idioti dialoghi; abbiamo veduto Rinaldo da Capua

stillarsi il cervello per colorire la scialba *Zingara*. Dunque, verso il '40, ancor più ampliatasi e precisatasi la commedia, occorreva redimerne la librettistica, sostanziarne drammaticamente il contenuto, renderla più interessante. Intanto, i poeti maggiori, i librettisti fra il tramonto dello Zeno ed il sorgere del Metastasio — che o s'erano raramente avvicinati al teatro comico, o l'avevano rasentato, come lo Zeno stesso ed il Pariati, con drammi tragi-comici, e drammi comici — sembravano voler schivare un contatto decisivo colla tendenza comica anzichè affrontarla e rinnovarla; dello Zeno resta il bel gesto di aver espulso le parti comiche dai suoi drammi. Ma ahimè! la situazione che repugnava allo Zeno doveva presto riapparire, capovolta; poichè non solo qualcuno reintrodusse le parti comiche, ma lo stesso desiderio, anzi lo stesso bisogno di sostanziare drammaticamente la sorta commedia, e l'impossibilità dei mediocri librettisti a provvedervi genialmente, determinarono presto una nuova goffaggine, un nuovo ibridismo, del quale la scena comica riuscì poi a liberarsi, grazie ad artisti originali, soltanto verso la fine del secolo; e cioè: furono introdotte alcune « parti serie » nella commedia. Vero è che esse non equivalevano le parti buffe dell'opera seria, poichè, a differenza di quelle, circolavano nella trama generale del libretto e ne facevan parte; ma è pur vero che la loro forzata inserzione, i nuovi pregiudizii formatisi sul « genere » della loro partecipazione, l'intervento di cantanti d'opera seria a sostener le parti serie e virtuosistiche, la fissità dei tipi presto cristallizzatisi nella mente dei fiacchi librettisti, squilibrarono la novissima commedia musicale, ne ruppero la nascente omogeneità, le impressero uno stile mal composito, la gravarono di pesi morti. Le così

dette parti « toscane » o « italiane », che abbiamo veduto inserirsi nelle prime commedie dialettali, possono essere considerate come prototipi delle parti serie, attribuendosi ad esse un carattere di distinzione, o di nobiltà, o di importanza, di fronte alla minuta gente plebea. Come accade, la moda esagerò la novità ed accrebbe rapidamente il numero delle parti serie nelle commedie, che vedremo fissarsi a due o a quattro su otto personaggi. Altra caratteristica comune alle abolite parti buffe del melodramma ed alle nuove parti serie della commedia fu questa: il costituir coppia, e per lo più di nobili amanti sfortunati.

2. Parti « serie » e « buffe » nei libretti napoletani

Un esempio di tale nuovo miscuglio offriva già il Federico, il quale, dice il Napoli-Signorelli — a proposito d'una commedia musicata dal Fischietti, di cui ci occuperemo più ampiamente fra poco —

fornì al Teatro Nuovo ed a quello dei Fiorentini graziosissimi melodrammi comici, superando di gran lunga nella locuzione e nelle dipinture dei caratteri il Tullio, il Viola, ossia l'Oliva, e lo stesso Saddumene. Si cantò nel Teatro Nuovo, l'anno 1730, colla musica di Giovanni Fischietti il suo *Finto Fratello*, in cui intervenivano cinque parti serie e tre buffe in idioma napoletano. Spicca in questa favola il piacevole carattere di Don Tiberio, che ostenta la sua nobiltà, ad onta delle strettezze in cui vive. Ma il Federico nelle parti toscane seguì il sistema del Palma e degli altri, circa lo stile, cioè prese un tono eroico, poco conveniente alla mediocrità della commedia, il quale univa due colori taglienti che pugnavano fra loro senza quel savio accordamento pittoresco che fa perdere insensibilmente l'una tinta nell'altra e le concilia. La nota nobile usata dal poeta tra-

sporta la fantasia del maestro di musica al canto eroico del teatro di S. Carlo, ed empie le arie di gorgheggi, di passaggi, di volate, di gruppetti ed inspira alle attrici lo spirito dei Caffarelli e dei Pacchiarotti, cercando di vincere colla felicità della voce le maggiori difficoltà e di imitarne il portamento grave e compassato nel gesto e nel passeggiar la scena. Tutto ciò mena l'uditorio in un mondo fantastico e lontano dalla verisimiglianza comica, che ritorna in scena al ritorno dei personaggi buffi. Dal Federico in poi quest'abuso andò crescendo nei teatrini[1].

Rapidamente crebbe il numero delle parti serie e giunse ad uguagliare quello delle parti buffe.

Nel 1737 — ricorda il Napoli-Signorelli — il Federico espose sul teatro dei Fiorentini colla musica di Vincenzo Ciampi *Da un disordine nasce un ordine*, in cui agivano quattro personaggi seri e quattro buffi. Nel medesimo teatro comparve nel 1738 *Il Conte*. Vi fece la musica il famoso Leonardo Leo e vi dipinse eccellentemente le scene il celebre nostro napoletano Giuseppe Baldi, mancato con universale increscimento nel 1784. Quali artefici impareggiabili si unirono in un sol dramma a renderne maravigliosa la poesia, la musica, la decorazione e la rappresentazione! Si noti che i finali degli atti allora erano brevissimi, non contenendo il primo che undici versi, divisi fra quattro personaggi, ed il secondo quindici cantati da tre attori. Alla *Lionora*, rappresentata nel nominato teatro, nel 1742, fece la musica delle parti serie il Ciampi e delle buffe Nicolò Logroscino. Notabile in questo dramma è il grazioso contrapposto di Fabio vecchio, che vuol fare il damerino e del di lui compare Prospero, ritratto dei moderni Diogeni, che mordono e trovano da censurare in ogni incontro. Fabio si pregia di esser vivace, garbato, urbano, amoroso; Prospero gode di passare per rustico, zotico, flemmatico, mordace, burbero e nemico delle donne.

Lo storico napoletano segnala poi la decadenza della commedia:

Col Saddumene e col Federico sparve dai nostri teatri comici musicali la grazia e la regolarità. Travestimenti inve-

[1] *Vicende della Cultura*, V, 559 e sgg.

risimili, colpi mal preparati, situazioni stravaganti, macchine e trasformazioni, nè modo nè decenza nei motteggi, nè moderazione nell'uso degli equivoci maliziosi, tutti insomma gli ordigni adoperati dai più scurrili mimografi ed atellanari, ebbero luogo nei mostri musicali, seguiti ai drammi del Federico. Alcuna cosa non totalmente corrotta uscì talora dal Trinchera e dal Palomba. Scrisse il primo per lo più pel piccolo teatro della Pace, detto ancora della Lava dopo il 1740. Tra più dozzine di drammi che compose riscossero molto applauso la *Vennegna*, in cui ritrasse felicemente i costumi e le maniere delle nostre vendemmiatrici, e l'*Abbate Collarone*, maestro di musica che insegna a cantare ad alcune ragazze della Riviera di Chiaia. Rassettò ancora pel Teatro Nuovo *Lo cecato fauzo*, antico melodramma napoletano, frammischiandovi alcune parti toscane col concorso del sacerdote Giuseppe Vecchione e l'intitolò *Il finto cieco*. Ma niuno dei suoi componimenti ebbe maggior voga nè tanto gli costò quanto la farsa intitolata *La tavernola abentorosa*, posta in musica dal napoletano Carlo Cecere, contrappuntista e suonator di violino eccellente, che egli pubblicò senza data, con nome anagrammatico di Terenzio Chirrap, e che aveva scritta per recitarsi nel real monistero di Santa Chiara verso il 1740. L'azione si aggira tra i villani delle paludi nei dintorni di Napoli, nell'osteria detta dei Cacciatori, e contiene una dipintura al naturale di un furbo che si dà a credere eremita, carpisce elemosine ed acquista riputazione di buono e credito su di ognuno con l'arte dei tartufi.

Più artificioso e più vario di lui fu il notaio Antonio Palomba, nato in Torre del Greco e morto in Napoli nella fatale epidemia del 1764. La locuzione non è nè sì falsa come quella del Trinchera, nè sicura e graziosa come quella del Federico. Ma tutto lo studio egli pose a rendere l'azione rapida e popolare colla copia dei colpi teatrali ancorchè inverosimili. In lui, però, si debbono distinguere tre differenti maniere di dipingere, usate successivamente in più centinaia di drammi che schiccherò. Cominciando a scrivere a fronte di Federico, fu più regolare, più castigato, più diligente nello stile e più naturale nei caratteri, siccome si vede nel *Carlo* ed in qualche altro; e se si fosse alcun poco fermato in questo gusto, non a torto l'autore del *Dialetto napoletano* l'avrebbe collocato accanto al Federico. Ma il Palomba, intento a chiamar comunque la moltitudine, tolse la maniera grossolana ed inverisimile atellanaria, e trasportò

sul teatro tutte le novelle del Boccaccio, senza curarsi di altro che del fatto popolare. Ed in questa sua seconda maniera acquistò nome colle *Magie*, con *Bernardone e Carmosina*, colla *Maestra*, colla *Griselda*, col *Curioso del suo proprio danno*, con *Monzù Petitone*, con *L'origille*, nei quali in mezzo a molte situazioni comiche si vede d'ogni maniera la verisimiglianza oltraggiata e tutto sagrificato alla desiderata rapidità...

Il pubblico si avvezzò alla più triviale scurrilità, di modo che quando si vollero replicare alcuni drammi del Federico parvero smorti e languidi, e gli ingegni che non si sentivano inclinati alle grossolane buffonerie sdegnarono di esercitarsi in un genere abbandonato alle mostruosità.

3. I minori nel periodo del Galuppi: Logroscino

I musicisti che fra il '40 ed il '60 ebbero maggior reputazione e successo, oltre il Galuppi, sulla cui arte ci fermeremo più avanti, furono: il Logroscino, il Latilla, il Cocchi, Giuseppe Scarlatti, lo Scolari, il Bertoni, lo Sciroli, il Fischietti; molte opere nuove composero anche il Ciampi, Rinaldo da Capua, l'Auletta, il Leo, l'Orlandini, il Selletti, già nominati.

Il caso di Nicola Logroscino ha molta analogia con quello di Rinaldo da Capua: pure del fecondissimo napoletano (1700? † 1763), che studiò nel Conservatorio di Loreto col Durante, è rimasta, o, almeno, è stata finora ritrovata, una sola opera comica. Della sua vita, poi, non si sa nulla. Il Florimo credette, anzi, che ogni traccia della sua attività comica fosse perduta, poichè, ai suoi tempi, erano venuti alla luce soltanto qualche pezzo di musica religiosa e qualche aria o duetto o quintetto d'opera; ma non s'aveva notizia di alcuna opera intera. Volle il caso che un'opera seria ed una comica del Logroscino fossero trovate, sulla fine del secolo scorso, a Münster, nella

biblioteca dell'abate Santini, romano: il *Giunio Bruto* ed il *Governadore*. Entrambe furono segnalate agli studiosi dal Kretzschmar [1], il quale pubblicò ampi frammenti ed un intero finale del *Governadore*; ed è questo il primo finale, stampato e conosciuto, del Logroscino, attorno alla cui «invenzione» o personalità nei finali si è molto discorso. Bisogna credere che molti abbiano trattato tale questione, ma solo qualcuno sia stato veramente in condizione di concludere con propria scienza. Il Dent, a proposito di A. Scarlatti, come vedemmo, già agitò la controversia sulla originalità dei finali in Vinci, Leo, Scarlatti, ecc. In realtà, fino al trovamento del *Governadore*, Logroscino era stato ricordato soltanto per la struttura dei finali, ma niuno aveva ancor detto se fu o no un artista, il che veramente importa. Cominciò il De Laborde (1780) a proclamare il Logroscino «il dio del genere buffo», prototipo di tutti gli altri compositori; il Framery descrisse minutamente il metodo dei finali del Logroscino; un Anonimo napoletano del 1819 ripetè ed ampliò tale descrizione. Infine, il Florimo scrisse [2]:

Fu l'inventore dei finali nell'opera buffa, facendo finire ogni atto con un pezzo in cui il motivo, proposto da prima ad una sola voce, si svolgeva dopo a due, a tre ed a quattro, sempre interrotto da nuovi canti conservando le più belle forme melodiche e bene armonizzate, e tale da poter infine divenire il soggetto di un coro piacevole e del più grande effetto. Per molti anni fu solo compositore in questo genere, e restò senza alcun rivale. Ma il favore che incontravano le opere del Piccinni che, pur seguendo le sue orme si spingeva più innanzi di lui, specie nel finale delle opere buffe, lo fecero avvertito che il favore del pubblico incomin-

---

[1] In *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1908, pag. 47 e sgg

[2] *La scuola*, ecc., II, 322.

ciava a venirgli meno, e che era prudente ritirarsi volontariamente. Nel 1747, lasciò Napoli e andò a Palermo ove insegnò contrappunto. Quanto alla dispersione delle opere, pare doversi attribuire al loro genere o meglio ai teatri ove si rappresentavano. Ben si conosce che in quel tempo i teatri dedicati al genere buffo non peccavano per molta splendidezza di spese, ed il Logroscino, per la tenuità del compenso, pensava di non assottigliarlo di più col fare copiare la sua partitura, e la dava in originale, poco curandosi di conservarne autografi. E come, d'altra parte, questi teatri secondari non ebbero mai archivi, e gli impresari si succedevano a brevi intervalli, così gli autografi del genere buffo non ci sono stati conservati, se non quando gli stessi compositori, o persone della loro famiglia, abbiano avuto la diligenza di tenerli in pregio, cosa che per Logroscino non si è avverato. Le opere buffe di lui più accreditate sono: *Il Governadore*, *Il vecchio marito*, *Tanto bene che male.*

Senonchè tale valutazione del Florimo non poteva essere di prima mano, se si pensa che nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, cui il Florimo era preposto, e su i cui documenti egli si fondava, non esiste alcuna opera completa di Logroscino. D'altro canto, prendere il ritrovato *Governadore*, benchè composto negli anni della maturità (Teatro Nuovo, 1747), come sicuro esponente dell'arte e della tecnica del Logroscino, è anche arbitrario. Più prudente è limitare la valutazione al *Governadore* ed a quei pezzi del *Governadore* che hanno qualche comunanza di procedimenti con i frammenti noti delle altre opere di lui.

Il libretto del *Governadore* è segnalato in una scheda del catalogo Sonneck: « Commedia per musica di Domenico Canicà, musica di Niccolò Croscino » (*sic*). Precede il libretto la seguente « Protesta »: « Comparisce in istampa e sulle scene la presente commedia, molto diversa da quella che già dapprima l'autore ideata e scritta l'avea ». Il libretto

svolge le avventure dongiovannesche del Governatore di un piccolo paese del golfo di Napoli; innamoratosi della cameriera Flavia, don Giulio, il Governatore, non esita a condannare all'impiccagione Ciccio, fidanzato di Flavia; donde scene drammatiche, in cui il comico ha la parte più importante. Questo del Governatore innamorato e crudele fu un tema sovente sfruttato; lo ritroveremo in un'opera del Piccinni. L'opera ha nove personaggi, tre uomini e sei donne, fra le quali due in abiti maschili [1]. L'orchestra è efficacemente trattata, nota il Kretzschmar [2], con derivazioni scarlattiane nell'uso degli strumenti; fiati ed archi sono ingegnosamente adoperati; il Logroscino fu un virtuoso dell'orchestra; impasti felici sia nell'accompagnamento delle parti serie che in quello delle buffe. Così sono trattati momenti descrittivi orchestrali, tempeste a mare, ruscelletti, ecc. L'ouverture mostra schiettamente, mi sembra, la derivazione scarlattiana, nei suoi tre tempi, due allegri frammezzati da un andante; frasi melodiche non molto evidenti, nè personali, ricche però di movimento, di agitazione pur nelle frequenti ripetizioni dello stesso disegno. Anche nelle parti serie, Don Celio, Leonora, nella loro vocalità tra drammatica e virtuosistica, è evidente la maniera di Scarlatti: la frase, rotta in biscrome e semibiscrome, o mossa in terzine, non esita a vocalizzare su una vocale, ripresentando la stessa figurazione in parecchie successive battute. Tale ripetizione di figurazione riappare, del resto, anche in alcune frasi delle parti buffe; non sempre è rispettato l'accento delle parole. I momenti comici sono spesso rilevati

---

[1] Cfr. *Florimo*, IV, pag. 119.
[2] Cit., *Jahrbuch Peters*, pag. 63.

con trasferimenti di procedimenti dall'opera seria; e ciò è fatto garbatamente. Talvolta il recitativo obbligato pur delle parti buffe ha le funzioni di una declamazione, sotto cui i violini tremolano. Notevole che le frasi melodiche buffe risentano scarsamente dei ritmi da « Siciliana », tanto frequenti nella scuola meridionale del tempo, e cerchino sovente l'espressione popolaresca più nell'espressione drammatica che nella forma e nel ritmo consuetudinarii. E questa osservazione può valere anche per i due finali, 1° e 2° atto del *Governadore* (poichè il terzo è un corettino), i quali non sono dominati da alcuna forma chiusa. Dopo di aver veduto da vicino uno dei « finali » del Logroscino, (salvo che proprio esso non sia dissimile dagli altri famosi, ma sconosciuti) vien spontanea la domanda se c'era da fare tanto chiasso per così semplice cosa. Non c'è, come disse il Florimo, un motivo capitale, proposto da una voce e ripreso e svolto e variato dalle altre; il quale sistema, del resto, dopo l'epoca polifonica, non doveva neppur rappresentare un culmine di fantasia nè di drammaticità teatrale. C'è niente altro che un terzetto di voci, il quale non solo non sorprende niente affatto dopo il terzetto, per esempio, del *Frate 'nnammorato* già esaminato, ma è alquanto modesto. Il finale 1° [1], dunque, è un terzetto dialogato, in cui soltanto quattro battute alla fine della prima parte accomunano le voci di Flavia e Ciccio imploranti pietà al Governatore che ha decretato la morte di Ciccio. Flavia inizia il pezzo; tempo allegro. Motivo di influenza pergolesiana; alla voce, procedente con i violini primi, rispondono viola e basso; i vio-

[1] Vedilo interamente riprodotto nell'appendice all'*Jahrbuch M. Peters*, 1908.

lini secondi si muovono ora nello stesso senso della viola e del basso ora in senso contrario; frasuccia breve e dolorosa: «Deh... Signor... Signor... la man sospendi...» e pure efficace. Dopo otto battute di Flavia, risponde il Governatore: «Nenna mia, vuo' che s'impenni[1], zitto zitto, làssate servì»; qui la melodia è ridotta ad un minimo, si potrebbe quasi dire ad un parlato, assai bene accentato, su un accompamento del tutto pergolesiano. Dopo sei battute del Governatore (tenore), risponde la voce del basso, Ciccio, che con breve ascensione cromatica impreca alla sua sorte, augura la morte del tiranno e cadenza; e s'è sbrigato in quattro battute. Ora, dopo aver così presentato i personaggi, (e non si nega che le loro frasi sieno diverse, ma si nota però che solo quella della donna è pateticamente espressiva, mentre la risposta del Governatore è povera drammaticamente e quella del basso convenzionale) Logroscino passò a tentare l'intreccio drammatico delle loro voci e delle loro passioni, e, senza dubbio, vi riuscì con molti accenti; ve n'è di futili, echi diretti di motivi e di ritmi pergolesiani, e sempre bene accentati; ve n'è di efficaci, quando la donna, per commuovere il tiranno, piagnucolando gli augura molte fortune; «Deh, che il ciel vi jetti addosso 'na montagna di contiento», e Ciccio risponde nello stesso modo piagnucoloso: «E ve dia nu butto gruosso d'allerezza ogni momiento»; e quando insieme gli innamorati, su dolorosi accordi degli archi (non c'è altro in orchestra) implorano «caretà!»; accordi dolorosi in cui culmina il pathos del pezzo, prova eccellente dell'emozione del compositore. Alcuni ele-

---

[1] «Voglio che sia impiccato».

menti ritmici di questa prima parte riappaiono nella seconda rinnovati e mescolati, continuando il pathos del pezzo, sia con opportuni capovolgimenti di effetti (il Governatore, rispondendo severamente: «*scripsi già!*» quasi parodizza il melanconico «caretà!»), sia con nuovi scatti di Flavia, che ormai ha smesso il tono piagnucoloso ed è passata alle minacce. Chiude il terzetto la voce di Ciccio, ed è notevole che il pezzo si riallacci allo svolgimento della commedia; infatti, ad un cenno del Governatore, alcuni gendarmi acciuffano Ciccio, e questi termina la sua cadenza lottando col Caporale che lo spinge verso la prigione. In questo finale — che non aderisce punto allo schema arbitrariamente fissato dal Florimo — il Logroscino ha sentito il dramma comico della situazione e ne ha distinto le parti, e le ha tenute equilibrate nel tono della commedia, senza cadere nell'esagerazione patetica, come talvolta accadde al Pergolesi. Certo, per quanto se ne sa, nel Logroscino si trovano sopratutto elementi scarlattiani, vinciani, pergolesiani; ora è un disegno ritmico, ora una cadenza, ora una frase vocale, che ricordano l'uno o l'altro dei maggiori suoi predecessori; pure, in tale suo stile composito v'è vigoria drammatica e libertà di movimento. È da sperare che il trovamento di altre sue opere venga a confermare il giudizio entusiastico che il Kretzschmar ha dato del Logroscino: «Un talento colossale ed una forza originale»[1].

---

[1] Do qui una prima cronologia logrosciniana, correggendo il Florimo col preciso Sonneck: '38: *L'inganno per inganno*, Fiorentini; '39: *L'inganno felice*, Nuovo; '41: *La Violante*, Fior.; '42: *La Lionora*, Fior.; '43: *Il Ricciardo*, Fior.; '44: *Ciommetella correvata*, Pace; *Il Leandro*, Nuovo; '45: *Don Paduano* (Trinchera lib.), Pace; *Li zite*, Pace; '47: *Il Governadore* (Carricà), Nuovo; *La costanza*, Nuovo; '48: *Li dispiette d'amore*, Pace; '51: *Amore figlio del piacere*, Nuovo; '52:

4. Fischietti ed i libretti del Goldoni

Accanto ai nomi dei compositori più in vista, poco dopo il '40, e su su fino al '60, il nome d'un librettista è ricorso con frequenza, con insistenza: quello del Goldoni; non più intermezzi, ma libretti originali, libretti o da lui stesso o da altri tratti dalle sue commedie. È il nome del Goldoni che vedremo diffondersi e signoreggiare nella librettistica comica, fra il '40 ed il '70. Egli dette all'opera comica quanto le sue possibilità liriche e teatrali consentivano. Non molto, ma quel che fece bastò a rinnovare in un certo senso il teatro musicale comico. Prima di passare al Galuppi ed al Piccinni, forti artisti, che più degli altri trovarono nella sua collaborazione elementi vivificatori, rinnovatori, discorriamo d'un altro compositore che predilesse specialmente i libretti goldoniani: il Fischietti.

Domenico Fischietti è appena menzionato dal Florimo[1]; notizie della sua carriera sono state recentemente accertate da uno studioso di Dresda: Richard Engländer[2]; dal quale attingo abbondantemente.

La data di nascita del Fischietti è incerta: il Villarosa la pone al 1725; verso il 1725, dice il Gerber; 1729, dicono Fétis e Florimo. L'Engländer fa giustamente notare che la prima data è più credibile, poichè, accogliendo la seconda, si dovrebbe concludere che Fischietti abbia scritto la sua prima

---

La Griselda, Fior.; *Lo finto persiano*, Nuovo; '53: *L'Elmira generosa*, (Palomba), Nuovo; '54: *Le chiaiese cantarine* (Trinchera), con Fischietti e Maraucci, Nuovo; '62: *La gelosia*, Dr. gioc., 3 atti, S. Samuele; oltre a molte collaborazioni, «pasticci», con Fischietti, Maraucci, Piccinni e Insanguine.

[1] Op. cit., II, 262.

[2] *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, II, 6, 7.

opera a tredici anni (1742); infatti l'*Armindo* di Fischietti è registrato dal Florimo, nel '42, al Fiorentini, teatro che, secondo lo stesso cronista napoletano, accoglieva anche le prime manifestazioni degli scolari dei Conservatorii; ed il Fischietti studiò nel S. Onofrio. A Venezia il Fischietti apparve nel '55, ove, trentenne, si rivelò con *Lo speziale* su libretto di Goldoni; probabilmente egli apparteneva — opina l'Engländer — alla compagnia Medebac. Ottenuti molti successi in Italia, il musicista visitò alcune città tedesche. Nel '64 si recò a Praga, come direttore della compagnia Bustelli. L'anno dopo, quando il Bustelli, allargata l'azienda, assunse oltre l'impresa di Praga, anche quella di Dresda, Fischietti conseguì una forte posizione a Dresda. Colà egli ebbe il posto di maestro di Cappella, accontentandosi di 600 fiorini, mentre il suo predecessore, Hasse, ne aveva avuti 1000; dovè comporre una Messa di prova; dopo di che, il 2 luglio '65, fu messo in carica. Suo compito particolare era quello di curare la musica da chiesa, insieme con i compositori Schürer e Naumann[1], dei quali il secondo era già partito per l'Italia, in congedo di parecchi anni. Fischietti non abbandonò l'incarico datogli da Bustelli; tutto sommato, alternando il servizio teatrale — tre spettacoli alla settimana — con quello in chiesa — in collaborazione con Schürer — il suo lavoro non era molto grave, in quanto all'orario.

L'Engländer nota che dopo la morte di Federico Augusto II e la partenza di Hasse (1763) mutò sostanzialmente il carattere della vita musicale in Dresda; non più opere serie, ma opere buffe; queste costavano alla casa sovvenzionatrice meno di quelle ed accontentavano un più vasto pubblico. Fu allora chiamato a Dresda Domenico Fischietti, di cui la fama risuonava specialmente come compositore di opere comiche. Se a Dresda egli non riuscì ad affermarsi nei varii servizii impostigli, l'oratorio *La morte d'Abele*, colà composto, mostra[2] il suo valore; ma nell'opera comica fu un consolidatore di forme in quel periodo di transizione. Fischietti musicò cinque libretti di Goldoni fra il '50 ed il '60. Opere principali, anche secondo il Gerber, furono il *Mercato di Malmantile* ed il *Signor Dottore*, per le quali il

---

[1] Sulle relazioni di questo compositore con l'Italia e gli italiani, vedi Engländer, *I. G. Naumann als Opernkomponist*, 1922.

[2] Ne trattano il Kretzschmar in *Führer durch Konzertsaal*, II, 62. e lo Schering, in *Geschichte des Oratoriums*, pag. 244.

Fischietti fu messo alla pari del Boroni, del Galuppi e del Piccinni. A Dresda il Fischietti era stato presentato nel 1755 dal Locatelli con *Lo speziale*, quando il pubblico tedesco cominciava a lasciare gli intermezzi per gustare le opere comiche goldoniane, sovratutto con la musica di Galuppi. Un decennio più tardi, Fischietti andò di persona a Dresda, quale direttore della compagnia di Bustelli, che continuava la tradizione di Hasse. Approfittando del mutato gusto del pubblico, Fischietti fece rappresentare in eccellenti condizioni il *Signor Dottore* ed il *Mercato di Malmantile.*

Ma se non era soverchio il lavoro quotidiano, erano bensì gravi le responsabilità e le condizioni del lavoro a Corte, peggiorate dopo la partenza di Hasse. Dei sedici violini stabiliti nel regolamento (otto primi, otto secondi) soltanto la metà prestava servizio. Scaduta era l'arte dei ragazzi cantori e dei coristi di chiesa, tanto che il Direttore si trovò in gravi imbarazzi per organizzare il servizio in chiesa nell'anno '67. Un anno dopo, si constatava la decadenza delle poche superstiti voci, occorrenti alle cerimonie della settimana santa. E proprio a causa di queste strettezze, emerse specialmente nell'esecuzione dell'oratorio di Pasqua del '67, Fischietti non trovò riconoscimento adeguato ai suoi meriti. La sua forza ormai tramontava. Nel '71 furono aggregati al servizio di corte due scolari di Schürer, perchè « da Fischietti non c'era da attendersi più nulla ». In verità, per ristabilire l'ordine nelle cose musicali di Dresda, un anno dopo la partenza di Hasse, sarebbe occorsa una persona energica e scrupolosa; tale non era Fischietti; per giunta, una malattia, verso il '70, gl'impedì d'essere attivo. E nel '71, trattandosi di prolungare il suo contratto, che scadeva, il giovine principe, che s'occupava di musica, e molto pretendeva dagli artisti mal ricompensati, non volle rinnovare l'impegno. Il 1° maggio del '72 Fischietti lasciò il suo posto; per un terzo del suo stipendio Schuster e Seydelmann accettarono l'incarico dei servizi di chiesa, di camera ed all'opera. Fischietti si volse allora verso Vienna, ove da tempo contava personali amicizie. La sua fama, affermatasi col *Signor Dottore* e col *Mercato di Malmantile*, su libretti di Goldoni, non era stata menomata in seguito alle voci dell'insuccesso a Dresda. Appena giunto a Vienna, l'arcivescovo principe Geronimo di Salzburg, allora allora investito della carica, avanzò ufficiose offerte a Fischietti perchè avesse assunto la direzione di « tutta la musica » in Salzburg; l'arcivescovo,

volendo «rimettere in piedi la Cappella», mandò in pensione il settantasettenne Lolli, e si rivolse a Fischietti. Dopo l'esecuzione di una Messa di prova, Fischietti fu messo in carica (5 settembre 1772), con l'aiuto, forse, di Hasse e di Wagenseil, che avevano le mani in pasta: contratto per tre anni, stipendio complessivo: 800 fiorini. Fischietti fu subito incaricato dal mondano arcivescovo della composizione d'un'opera buffa. Intanto, un *Methode zu präludieren* di Fischietti si diffondeva fra i cultori di musica in Salzburg. V'era concerto tutte le sere, alle 7; lo stesso arcivescovo era in orchestra, tra i violinisti. Ma Fischietti non riuscì a mettere ordine nei servizii musicali, a Salzburg, come non v'era riuscito a Dresda. Nel '77, Jacob Rust era nominato maestro di Cappella, ma, costretto a partire, per la malferma salute, restò in carica un solo anno. Burney [1] trovò Fischietti a Salzburg, nel '73, «direttore della Cappella»; nel '75 fu eseguita a corte una sua «Serenata drammatica» [2]; dal '76 all' 83 il nome di lui è registrato nell'Almanacco di Corte come Maestro di Cappella titolare; ma forse dal '75 al '78 venne in Italia. Il suo nome scomparve dall'Almanacco nell' 84. Rimpatriò, forse; in Italia era tenuto ancora in onore come compositore. Dove e quando morì? Secondo Villarosa, era ancor vivo nel '90; secondo Florimo, ancora nel 1810. Restano, dunque, oscuri la data ed il luogo della sua nascita e della sua morte. Era napoletano? I libretti delle sue opere recano: «celebre maestro napoletano».

L'Engländer ha stabilito, in base a varie referenze, una cronologia delle opere di Fischietti, dalla quale stralcio quel che riguarda le opere comiche:

1749 — *Abate Collarone*, comm. Pietro Trinchera, Napoli, Teatro della Pace. — Ripetuto, col titolo *Le chiaiese cantarine*, «pazzia pe' mmuseca», al Nuovo, Napoli, 1754.

1755 — *Lo speziale*, dr. gioc. in 3 atti (il primo atto di Pallavicino), Goldoni, Venezia, S. Samuele. — Ripetizioni: Modena, Dresda, '55; Bologna, '56, Treviso, '70.

1756 — *La ritornata di Londra*, dr. g. in 3 atti, Goldoni, Venezia, S. Samuele. — Ripetizioni: Dresda, Bologna, '56; Bologna, Milano, Parma, '57; Ferrara, Verona, Modena, '60; Milano, '67.

---

[1] *The present State*, ecc., II, pag. 324.

[2] Vedi De Wyzewa e Saint Foix, *Mozart*, II, 180.

1758 — *Il mercato di Malmantile*, dr. g. 3 atti, Goldoni, Venezia, S. Samuele. — Ripetizioni: Bologna, Milano, '58; Modena, '59; Bologna, '63; Vienna, '64; Dresda, Venezia, '66; Londra, '69; Dresda, Hannover, '70.

1758 — *Il signor Dottore*, dr. g. 3, Goldoni, Venezia, San Mosè. — Ripetizioni: Bologna, Milano, Monaco, '60; Modena, '62; Vienna, '64; Verona, Braunschweig, '68, Bologna, '71.

1760 — *La Fiera di Sinigaglia*, dr. g. 3, Goldoni, Roma, T. delle Dame. — Ripetizione: Bologna, '61.

1763 — *La donna di governo*, dr. g. 3, Goldoni, Praga, Konzerttheater.

1778 — *La molinara*, dr. g. 2, Filippo Livigni, Venezia, S. Samuele.

L'Engländer cita, poi, due intermezzi, senza data nè luogo d'esecuzione, forse del tempo del *Malmantile*, dal titolo *L'uccellatrice*, 2 parti, 2 persone e *Les métamorphoses de l'amour ou le Tuteur dupé*.

L'attività di Fischietti nel campo comico si svolse, dunque, quasi del tutto a Venezia, e fu sostenuta dai libretti goldoniani, da quelli che sono forse fra i più maturi e curati libretti del Goldoni, trovandosi in essi tracce evidenti della miglior maniera propria di lui. Lo studio dei caratteri fa più interessanti sia le parti comiche, sia quelle serie, e queste, anzi, ravviva in tipi caratteristici ed importanti. Le parti serie assumono fisionomia ed importanza propria. La coppia seria è di solito aristocratica, soltanto nello *Speziale* è borghese; e l'aristocrazia offre al librettista la possibilità di fare più o meno garbate satire; il giuoco scenico dà agio al musicista di tentare contrasti; così, ad esempio, l'altera, superba Contessa nel *Signor Dottore* provoca con le sue amare espressioni le sentimentali arie amorose di don Alberto; e poichè medita di sposare un contadino o un nobile spiantato sono possibili arie di contrastanti tendenze. Nella *Ritornata di Londra*, nota l'Engländer, la nobiltà prende un'altra sferzata, ed in altri

libretti subisce pungenti caricature. Altrove la satira tocca non l'aristocrazia ma il fattore dalla boriosa prosopopea, nel quale personaggio sembra faccia capolino l'antico tipo di Brighella. Al padre del *Signor Dottore* non basta più l'esser chiamato « messere », vuole: « Signore » o « illustrissimo ». Altrove la satira colpisce le pompose maniere del saccente, di colui che sputa cultura e frasi latine. Altro tema favorito nei libretti goldoniani musicati dal Fischietti è lo scherno del mondo teatrale, riflesso questo delle molte satire settecentesche, e specialmente italiane, su i costumi teatrali. Vi sono poi molti personaggi che hanno l'adorazione per quel che è straniero: *Lo speziale* vuol tutto alla turca; alcuni personaggi sono « travestiti alla parigina »; altri inseriscono frasi parigine nei loro discorsi. Molti si vantano di cosmopolitismo; anche qui vediamo riflessi della commedia goldoniana, originale o ridotta, nel libretto. Nella *Ritornata di Londra* è *Carpofero*, nel *Signor Dottore* è lo *Speziale*, nel *Mercato di Malmantile* è il *Ciarlatano* che raccontano i loro viaggi in Europa, in Asia, e fanno salti giganteschi da una nazione all'altra. Ma voglio qui notare che non sempre Goldoni tenne a trasferire integralmente questi personaggi dalla commedia al libretto: ad esempio, quel Milord che nella *Pamela* narra con importanza quel che ha veduto viaggiando non è passato nella *Buona figliuola*.

In quanto alla musica del Fischietti, l'Engländer — minuziosissimo nell'analisi formalistica, ma purtroppo silenzioso in vera e propria critica — nota che dalla ricchezza dinamica emergente dalle partiture di Dresda risulta evidente l'influenza esercitata sul Fischietti, dopo il suo trasferimento in Germania, dalla musica strumentale che tendeva sempre

più ad ascendere. Analogamente la preferenza degli assieme delle parti principali è da attribuire all'influenza di Vienna e dell'opera comica di Dresda. Ma Fischietti, che dal punto di vista della produzione molto si differenziava dal Galuppi, non seguì decisamente lo svolgimento delle opere buffe. Le principali opere comiche di Fischietti che, al tempo della loro apparizione, parvero moderne ed innovatrici, furono presto dimenticate dal pubblico, quando esso si fu assuefatto a Piccinni e conobbe Paisiello. Quel pubblico sentiva ormai la mancanza dei finali prolungati, del largo lavorio dei violini, sempre agitati fra crome e semicrome, nel cui tumulto le voci del canto erano quasi naturalmente assorbite. Quel pubblico desiderava un'orchestra più colorita, con audaci trovate di spirito. La maniera comica di Fischietti derivava dall'arte dei primi napoletani, di cui la fraseologia fu riadoperata nel tratteggiare i caratteri, e dalle consuetudini veneziane. Ed anche dell'arte veneziana risente la costruzione del finale, con l'accoppiamento di brevi frammenti, per amor di contrasto, con la spontaneità dei motivi incisivi, la contradizione fra un attore ed un gruppo. L'Engländer reputa che Fischietti abbia avuto una parte importante nella risoluzione del problema dei concertati e dei finali nel campo goldoniano; ed in ciò fa consistere la sua importanza come autore comico. Le sue qualità individuali si rivelano distintamente nel confronto con Galuppi, al quale è vicinissimo nella forma, benchè abbia preso talvolta a modello Piccinni.

In base alle osservazioni dell'Engländer, — limitate, purtroppo, ad analisi tecniche ed a confronti nel campo del «genere», sicchè il valore estetico delle singole opere e dell'artista non è avvistato —

ed in base ai numerosi frammenti fischiettiani da lui riportati nel citato saggio, si potrebbe concludere che il Fischietti artista originale non fu, nè ricco di fantasia, neppure sotto la spinta del Goldoni che gli offriva forse quanto di meglio si faceva allora nel campo librettistico comico. Le sue frasi musicali sono esatte metricamente, logiche dinamicamente, ma alquanto fredde, prive di abbandono, intimità, grazia e luce poetica: quell'« interessante » che non sempre è bello.

5. G. F. Brusa e « le statue »

Contemporaneo del Fischietti, partecipando alla vita teatrale veneziana, fu Giovan Francesco Brusa, compositore anche meno noto del Fischietti. Non so che alcuno si sia finora occupato del Brusa. Alcuni di quelli che han registrato le sue opere sono caduti in equivoco. Mentre il Riemann, nel *Lexikon*, il Fétis, nella *Biografie universelle*, il Grove, nel *Dictionary*, ignorano Francesco Brusa, l'Eitner (*Quellen Lexikon*) lo confonde con un Gianfrancesco Brusa, che scrisse opere teatrali nel terzo decennio del '700 [1], ed il Wiel (*I teatri musicali veneziani*) sulla cui solerzia si dovrebbe pur contare, cade nello stesso errore ed ascrive allo stesso autore due gruppi di opere; e fra un gruppo e l'altro passano ben trenta anni. Tali equivoci sono probabilmente originati dal fatto che il Caffi, nella sua *Storia della musica sacra in*

---

[1] Secondo G. Fantoni, *Scoperta e ricupero di musiche autografe ed inedite dei veneziani maestri Natale Monferrato e Gian Francesco Brusa*, (Milano, Ricordi, 1877), questi, che non è il nostro, avrebbe composto fino al 1790.

Venezia (I, 34 e sgg.) accenna ad un solo Gianfrancesco Brusa, organista ed autore di opere teatrali; l'omonimia sorprese la scarsa attenzione dei cronisti. Il musicista di cui ci occuperemo è il secondo Gianfrancesco Brusa, di cui quattro opere apparvero sulle scene veneziane in due soli anni, il '56 ed il '57. Di una di esse, *Le Statue*, il Wiel registrò soltanto il titolo, ignorandone gli autori. Il Sonneck, nel suo prezioso, accuratissimo *Catalogue of librettos*, distingue il primo dal secondo Brusa, e di quest'ultimo elenca esattamente le quattro opere, segnalando che quella rimasta oscura al Wiel era attribuita dallo Schatz, il raccoglitore dei libretti della Biblioteca di Washington, al Brusa. Posso confermare che *Le Statue*, tale è l'opera in questione, è proprio del Brusa; nella Biblioteca Civica di Torino ho trovato il libretto dell'opera:

Dramma giocoso | per musica | di Gio. Battista Brusa | C. O. V. | da rappresentarsi | nel teatro di S. A. Serenissima | il Signor | Principe di Carignano | nell'autunno dell'anno | MDCCLXIII | Torino | presso Gaspare Bayno stampatore della Società | dei Signori Cavalieri | all'insegna di S. Margherita da Corrona | La musica è del signor *Gio. Francesco Brusa*, padre del poeta.

Si pensi che se di G. F. Brusa ce ne fosse stato uno solo, questi avrebbe ripreso la penna dopo trent'anni, ciò che non sembra probabile. Pertanto, lasciando da parte l'inchiesta, che a me non è dato approfondire sull'esistenza dei Brusa, sappiamo ora a chi assegnare la paternità delle *Statue*. Inoltre son venuto in possesso d'una partitura manoscritta in tre volumi, intitolata appunto *Le Statue*, di cui il testo coincide, salvo lievi varianti di pezzi intercalati, col libretto torinese; ed ho ragione di credere che la partitura, che ora analizzeremo, provenga da un

blocco di partiture usate nei teatri torinesi, e sia copia di quella veneziana, con le varianti richieste dalla compagnia del Carignano (Anna Boselli, Lavinia Guadagni, Anna Giorgi, Luigi Bracci, Giovanni Lontini, Francesco Caratoli, Antonio Rossi). L'opera fu rappresentata al S. Samuele il 27 decembre 1757. Del Brusa ho trovato soltanto questa notizia [1]: negli anni 1766, '67 e '68 compose gli oratorii pel Coro degli Incurabili, sostituendo il Galuppi recatosi in Russia.

Una sinfonia non molto briosa, ma neppure banale, in tre movimenti, un vivace assai, un andantino — che presenta, fra i tre, lo spunto più originale — un allegro, precede la prima scena. Una sala in casa di Pandolfo. Questi è lontano dalla città; Nobilia, la sua seconda moglie, ha radunato alcuni amici, il non più giovane marchese dei Nastri, il giovine Valerio, e con essi fa conversazione; vi partecipano anche Doralice, — figliuola di Pandolfo, la quale, tutta presa dell'amore di Valerio, sopporta con rassegnazione la corte che le fa il marchese — e la servetta Lesbina. Un insieme di queste prime parti, sostenuto dal quartetto e dai corni, inneggia: «al bel genio di società», canta cioè le lodi di Nobilia, la padrona di casa, spirito arguto e gentile; lodi puramente convenzionali perchè, come si vedrà in seguito, Nobilia ha un caratteraccio, è prepotente e superba. Continuano, in recitativo, i complimenti.

Nobilia (al marchese):

Marchese, con ragione
Insuperbir mi fate.
E ben m'avveggo un'iride
Esser questa che la nostra dimora
Col sol di sua bontà forma e colora.

---

[1] E. A. Cicogna, *Delle Inscr. ven.*, V, 321.

MARCHESE:

Anzi, anzi, un arco trionfale
al di cui piede
ligio l'ossequio mio
presenta il memorial della sua fede.

A queste untuose parole non s'associa Doralice, benchè la matrigna le raccomandi di essere meno dura verso il marchese; e poichè Doralice resiste, Nobilia dice cose villane della madre della ragazza e del padre di lei. Intanto Lesbina viene ad annunciare che il padrone è tornato dalla campagna. Il marchese, che fa un po' da cicisbeo con Nobilia e un po' da innamorato con Doralice, se ne va frettolosamente. Ma non prima di aver cantato un'aria, nella quale si delinea il lato buffo del personaggio. Aria nella quale se manca, come, del resto, in tutta l'opera, un grande brio, v'è molta efficacia ritmica e melodica, una conveniente varietà ed un gradito senso di nobiltà. Il vecchiotto incipriato fa i suoi inchini, di qua e di là, trova per ciascuno un motto diverso, dice a ciascuno una paroletta gentile, e tenta di rendersi grazioso a tutti. Ecco, comincia ad inchinarsi a Doralice, e si sprofonda, poi vezzeggia la bella; l'inchino è reso molto efficacemente ed elegantemente, e la frasuccia d'amore finisce gentilmente; poi si volge a Nobilia, e: « ossequioso, a lei mi protesto »; poi a Valerio « con tutto il rispetto »; ed infine, quattro parole alla servetta, arbitra della situazione:

Gentil cameriera, non siate severa,
Chè farvi prometto un bel regaletto.
Parlate alla bella, vezzosa mia stella,
Parlate, spiegate, spiegate il mio ardor.

I bassi imitano la frase del marchese, che è poi graziosamente variata. Una presentazione simpatica,

nella quale il musicista mostra non d'aver voluto fare un « pezzo », ma di aver seguìto la scena nei suoi varii momenti. Dopo una gentile arietta di Doralice, minacciata dalla matrigna, gli innamorati si volgono per consiglio alla cameriera, la quale promette di aiutarli, ora che, giunto il padrone, la signora non è più sola a comandare. E Pandolfo entra; vedendo vicini Doralice e Valerio, protesta; se pur tal consuetudine è moderna, egli non l'approva in casa sua. Ma Lesbina interviene opportunamente; dice che si sta concertando un'operetta, e che se ne deve continuare la prova. Ciò che dà agio agli innamorati di continuare le loro chiacchiere, ed a Valerio di cantare un'arietta « Cessate di lagnarvi » molto gentile, interrotta da vocalizzi, i quali pertanto non sciupano del tutto la freschezza e la lieve emotività del pezzo. Pandolfo crede alle parole di Lesbina, assiste alla prova, ascolta la recitazione, dice che va benissimo; poi annuncia a sua figlia che le ha trovato uno sposo; un « giovine robusto, ha campagne, animali, e cinquemila scudi di rendita annuale »; giungerà presto e Doralice lo vedrà. Ottima occasione perchè Doralice canti una brutta aria seria, convenzionale. Finita la quale, Lesbina ricorda al padrone che già da un pezzo le promise un marito; è tempo di darglielo; e canta un'arietta, descrivendo come dovrebb'esser fatto. Il ricordo del matrimonio suggerisce a Pandolfo un'aria comica, non brillante come idea, ma opportuna, ben sostenuta e variata nel quartetto, con risposte strumentali; Pandolfo deplora di aver scelto una moglie « bestiale e superba »; la musica non fa di lui il « basso buffo » napoletano, nè lo rende triviale; seconda l'ironia delle parole, con frasi ritmicamente aderenti ai periodi e con buoni rilievi dell'orchestra.

Muta la scena. Cortile interno della casa di Mengone. Per l'arrivo di Mengone, un rozzo mercante bergamasco — l'azione si svolge a Milano — il compositore trovò un buono spunto degli archi con l'oboe, sincopato, in un larghetto $^2/_4$, piano, atto a rappresentare la perplessità, l'incertezza del personaggio. Purtroppo lo svolgimento della scena non è felice; quello spunto resta un semplice accenno; e benchè Mengone dica la sua trepidazione, la musica si disinteressa del suo stato d'animo; nè diventa più significativa quando Mengone, vedendo passare un servo, lo chiama, gli va dietro, domandando, chiedendo, e quello non gli dà retta. Forse l'autore pensò soltanto ad un modesto effetto comico, ottenuto dal cantante buffo. Mentre, corrucciato, Mengone sta pensando se debba fermarsi o andare, viene il Marchese, il quale fa una scenetta — in recitativo — col mercante, proibendogli di salutarlo, dandogli dell'accattone e del birbante; ciò che provoca un'aria di Mengone, il quale protesta e s'indigna. Via il Marchese, vien Lesbina; i due chiacchierano, mentre sopraggiunge Nobilia. E si inizia il finale del 1° atto. Nobilia rimprovera la serva perchè sta lì a parlare con un uomo; se vuol fare all'amore, vada via. Lesbina si scusa. Mengone la difende. Il marchese interviene contro Mengone. L'allegro $^2/_4$, sul quale si svolgono i contrasti, ha una breve parentesi, un larghetto $^3/_8$, piano, « senza cembalo », in cui Mengone si fa tenero, « La mia sposina vengo a vedere ». Ripresa dell'allegro, con nuove rampogne di Nobilia a Lesbina; mutamento in $^3/_4$, altro in $^6/_8$, con una gentile e lamentosa frase della servetta: « Poverina, senza colpa, per un semplice sospetto, mi volete tormentar ». Tutti le danno sulla voce, mentre dall'alto del terrazzino, richiamato dal baccano, si mo-

stra Pandolfo, e domanda che è accaduto; tutti gli rispondono; confusione. Pandolfo scorge Mengone, gli dà il benvenuto. Il finale conclude con un allegro assai di tutte le prime parti.

All'inizio del secondo atto, Mengone va a dire a Pandolfo, che essendo stato minacciato da Nobilia, vuol lasciare Doralice e tornarsene a Cremona. Pandolfo lo dissuade: egli è il padre ed il padrone, e si farà come a lui piace; anzi, subito si farà il contratto. Mengone accetta. Per scriverlo, si chiama Valerio, il quale s'accinge, addolorato, all'impresa; intanto sopraggiunge Nobilia; è ugualmente utile ai tre uomini che Nobilia nulla sappia, e perciò, malgrado le sue richieste, nè Pandolfo, nè Mengone, nè Valerio, acconsentono a mostrarle il foglio. E qui il musicista fa ripetere successivamente un breve dialogo dei tre uomini con Nobilia, il che è a bastanza comico. Segue una vuota aria seria di Nobilia, sprezzante, ed altre due, pure convenzionali, di Doralice e di Valerio. E giungiamo a quel che al librettista parve una trovata, la sorpresa nell'intreccio. Lesbina va a far la corte a Mengone, per sapere che cosa egli pensi di fare. E Mengone, un po' illuso di quella corte, sembra perplesso; in recitativo accompagnato considera il pro ed il contro: sposerà la serva, o la padrona? Poi, fra il sì ed il no, è di parer contrario. Ed in un'aria insipida, che non riesce ad affermarsi, come pur vorrebbe, comica, decide di tornare scapolo a Cremona; poi pensa che non potrebbe fare a meno della donna e vagheggia nuovamente Doralice. Lesbina allora interviene, e, per suscitare lo sdegno del mercante, gli narra che Doralice è innamorata d'un altro, e riceve quest'altro, tutte le sere, nel giardino. Se Mengone vuole, potrà accertarsene. Come?

Nel giardino, il sapete,
molte statue vi sono,
e se coraggio avrete
io vi saprò vestir in guisa tale
che all'altre statue sembrerete uguale.

Questo progetto di Lesbina non piace gran che a Mengone, che ha un po' di paura. Il mercante canta un'aria comica, cui segue lo spunto grazioso della servetta che prende gusto al giuoco. Mengone se ne va in pensieri, ed ecco il marchese, col suo arcadico linguaggio:

Vaga e gentil Ancella
di colei
che più dura d'ogni più duro sasso
il mio duro penar punto non cura...

Lesbina lo travolge nel suo piano, dicendogli che Doralice ama un altro; se vuole scontrarsi col rivale, non ha che da andar in giardino, di notte, e lo vedrà. Il marchese è pauroso. Lesbina lo punge sul vivo. Il marchese canta un'aria comica non molto felice nel primo spunto, ma accompagnata efficacemente da tutta l'orchestra, la quale, con il movimento variato dei violini, larghi intervalli, ritmi concitati, scale ascendenti e discendenti, vuol secondare le espressioni paurose dell'innamorato, che già si vede aggredito, minacciato, costretto a dar battaglia. Dopo una serie di brutte arie musicali e di balorde scene, cambia il quadro. « Giardino adorno di varie statue e piante d'agrumi, con due piedestalli vuoti. Il marchese, vestito tutto di bianco, che rappresenta la statua d'Ercole ». Lesbina conduce Ercole al piedestallo designato, e gli assegna la posa; poi va a chiamare Mengone, che viene « vestito da statua, che rappresenta Marte con l'asta e l'elmo e lo scudo »; messe le due statue a posto, il marchese

comincia a muoversi, a parlare, e l'altro dapprima ha paura, poi lo riconosce, scende dal piedestallo, e gli volge sprezzanti parole; — così comincia il finale —; il marchese risponde; i due alzano la voce; Lesbina interviene a porre pace. Il finale si svolge con varii movimenti, con varietà di accompagnamenti orchestrali. S'ode venire gente, cresce l'allarme; ad un breve e concitato presto, segue, buon effetto teatrale, un grazioso andantino: Pandolfo e Nobilia, destati dal chiasso, appaiono dall'alto del palazzo, con candele in mano, per spiare, per vedere che accade: buono spunto, quello dell'andantino, che muta la situazione, e presenta i due personaggi perplessi che appaiono per un momento, e si domandano la cagione dello strepito; alle loro voci rispondono quelle di Lesbina e dei due innamorati; si combina così un breve quintetto, bene intrecciato; Pandolfo e Nobilia si ritirano nelle loro camere, e finalmente Lesbina riesce a far tornare le statue al loro posto. Ma, improvvisamente, mentre era tornata la calma, i genitori « escono nuovamente con servi armati e lumi come sopra », ed ordinano ai servi di scovare e di ammazzare chiunque stia nascosto nel giardino; qui la musica passa ad un « allegro, forte assai, con timpani » molto movimentato. Al lume delle candele Nobilia e Pandolfo riconoscono le statue viventi, e richiamano i servi. A Mengone cade di mano l'asta; i due mascherati si inginocchiano, chiedono mercè. Stupore. Perchè tale travestimento? Risponde Lesbina: « fu una burla ». Poche battute d'un semplice andantino. È il finale dell'atto. E, si può dire, anche dell'opera, poichè il terzo atto contiene pochissima musica di niun valore, e poche scene; le quali conducono al matrimonio di Valerio con Doralice e di Mengone con Lesbina.

Opera non indegna di attenzione. Il librettista ha evidentemente tentato alcune scene alla Goldoni, specialmente la prima, quella della «conversazione», in cui si delineano il cicisbeante marchese e la nobildonna Nobilia; non v'è quasi differenza fra parti buffe e parti serie, il divario, sia nel linguaggio, sia nell'azione, essendo ridotto al minimo. Appena appena è buffo lo sposo quando arriva, domanda se si può entrare, nessuno gli dà retta, un servo gli passa accanto e non si ferma. In fondo, la caricatura punge sopratutto il marchese e Nobilia. Ebbene, se Nobilia sfugge all'attenzione perchè il musicista ne ha fatto una convenzionale «donna seria», il vanesio arcade ossequioso è visto bene; basterebbe la musica nella scena dell'inchino a rappresentarlo. E ciascun personaggio ha qualche felice tocco. Mancando di originalità e di scintillio, la musica è pertanto appropriata e ragionevole, mai sciatta, mai volgare. Elaborata in orchestra, cercando di accompagnare non a casaccio ma accuratamente voci e scena, giovandosi di procedimenti di buona scuola, accogliendo sistemi e forme della musica seria, ha un fondo di solidità, quest'opera. Forse non doveva spiacere in un teatro d'allora, un teatro settentrionale, specialmente, più desideroso della commedia che della farsa, più della commedia «italiana» che di quella «napoletana» come distinguerà acutamente il Galiani. Ma la pagina fiacca, che ci dà la misura della debole comicità e della debole fantasia del compositore, è quella del giardino, il combattimento delle statue, la sorpresa. È lì che ci voleva una trovata geniale.

6. Altri minori: Latilla, Cocchi, G. Scarlatti, Bertoni, Scolari.

Gaetano Latilla, nato secondo alcuni a Napoli, secondo altri a Bari, il 1710 o il 1713, fu nominato nel '56, maestro di coro alla Pietà; ivi lo conobbe il Burney che scrisse lusinghieramente di lui [1]; tornò a Napoli nel '72 [2]. Di lui disse poi il Burney [3]:

> Nel 1748 furono rappresentate da buffi italiani la *Commedia in commedia*, *Orazio Don Calascione*, *Gli tre cicisbei ridicoli*, composti da Latilla, Natale Resta e Ciampi (che diresse la compagnia)...: delle tre sopra menzionate opere buffe, la musica del *Don Calascione* di Latilla è la migliore; complessivamente è certo caratteristica e graziosa. Sino alla *Buona Figliuola* nulla di eguale a quella fu prodotto, eccettuato il *Filosofo di Campagna*, che è meno comico, ma più elegante. I *Tre cicisbei* hanno pure grande merito comico, ma questa specie di composizione era ancora tanto nuova e la recitazione di Pertici e Laschi tanto eccellente che la critica ha avuto poco agio di un severo esame della musica.

Morì a Napoli nel 1789. La sua produzione comica va dal '32 al '74 [4]. È notevole che, a differenza di quel che avvenne al Logroscino, la sua attività

---

[1] *The present State*, ecc , III, 154.

[2] Vedi sue opinioni sulla musica in Ferrari, *Aneddoti piacevoli.*

[3] *History*, IV, 458.

[4] Ecco una prima cronologia, controllata sul Florimo e sul Sonneck: '32: *Li mariti a forza*; '33: *L'Ottavio*, comm. 3 atti, Federico, Fiorentini; '34: *Gli ingannati*, c. 3, Federico, Fior.; '38; *La finta cameriera*, divert. gioc., Bertocci, Valle; '44: *Madama Ciana*, dr. g. 3, Barlocci, S. Cassiano; *La gara per la gloria*, divert. 3, S. Mosè; '47: *Il vecchio amante*, dr. g. 3, Carignano; '50: *Amore in tarantola*, dr. g. 3, S. Mosè; *L'astuzia felice*, dr. g. 3, da Goldoni, Carignano; '51: *L'opera in prova alla moda*, dr. g. 3, Fiorini, S. Mosè; '52: *L'isola d'amore*, c. 3, Ant. Rigo, S. Mosè; '54: *Il protettor del poeta*, Intermezzi, 2, Valle; '61: *L'amor artigiano*, dr. g. 3, Goldoni, S. Angelo; '66: *La buona figliuola supposta vedova*, dr. c. 3, S. Cassiano; '74: *Il maritato fra le disgrazie*, c. 3, Palomba, Fior.

teatrale fu richiesta da varii teatri, non ebbe svolgimento soltanto in patria, ma s'esplicò, su richiesta, com'era uso, anche a Roma, Venezia, Torino. Due sue opere comiche furono rappresentate a Parigi: *La finta cameriera* ('52) e *Gli artigiani arricchiti* ('53).

Gioacchino Cocchi nacque a Padova nel 1720. La sua prima opera *Adelaide* fu rappresentata nel '43 a Roma. Dopo aver ottenuti parecchi successi a Napoli, si recò, nel '50, a Venezia, ove fu assunto come maestro di cappella agli Incurabili. Un viaggio in Inghilterra, nel '57, non accrebbe la sua fama — dice il Fétis. Tornò a Venezia nel '73. Benchè questo compositore abbia avuto un momento di fortuna in Italia, sopratutto nel genere buffo, e benchè sia stato paragonato a Galuppi, ebbe poca immaginazione — dice il Fétis — ed è notevole soltanto per la chiarezza dello stile e la sincera gaiezza. Di lui fu rappresentata a Parigi, nel '53, la *Scaltra governatrice*, con la denominazione di dramma giocoso, non di intermezzo; essa costituisce un esempio di opera a bastanza omogenea. Il pubblico, pur deplorando che vi fossero troppi recitativi e troppe ariette, si divertiva alla favola comica, e ai balletti, che erano stati intercalati fra gli atti. Non mancano due parti quasi serie, naturalmente di innamorati, Ottavio e Leonora, che qui aderiscono a bastanza alla commedia; essi, infatti, aiutano l'astuta Drusilla a prendere in giro il vecchio e credulo Fazio. Malgrado il successo, dopo alcune rappresentazioni, fu necessario abbreviare i recitativi ed aggiungere alcune arie. Una sua opera, la *Maestra*, fu riprodotta in molti teatri, in Italia ed all'estero [1].

---

[1] Ecco una prima cronologia del Cocchi: '44: l'*Elisa*, Palomba, Fiorentini; '46: *L'ipocondriaco risanato*, Int. 2, Valle; '47: la *Maestra*,

Giuseppe Scarlatti, discendente da Alessandro, ma non figliuolo di Domenico, nacque a Napoli nel 1712, morì il 17 agosto 1777 a Vienna, ove s'era recato nel '57, lasciando per sempre l'Italia. Pochissimo si sa di lui; ricordato da alcuni viaggiatori o storici per la sua partecipazione alla vita concertistica viennese, non è neppur menzionato come autore comico. Ma il frequente ricorrere del suo nome nelle cronologie settecentesche degli spettacoli dimostra che fu tra i compositori più in vista del periodo precedente all'apparizione di Galuppi e di Piccinni [1]. La sua attività comica si svolse sopratutto a Vienna. Suo librettista prediletto fu il Goldoni: e del Goldoni leggeremo tra poco un'interessante prefazione ad un libretto per lo Scarlatti.

Ferdinando Giuseppe Bertoni, che doveva acquistar importanza più per le opere strumentali e serie che per quelle comiche, collaborò all'opera comica nel primo periodo della sua carriera. Ne scrisse sei o sette, fra il '45 ed il '64; altre tre più tardi. Di lui scrisse il Caffi [2]:

Ferdinando Giuseppe Bertoni nacque a Salò nel '25. (Morì a Desenzano nel 1813). Già nell'età di 20 anni egli era perfetto maestro e si trovava in Venezia e dava di sè alte speranze... *Orfeo*, composizione drammatica verseggiata da

---

dramma bernesco, Palomba, Formagliari; '49: *La serva bacchettona*, c. 3, Palomba, Fior.; '50: *La Gismonda*, c., Palomba, Fior.; '51: *Le donne vendicate*, dr. g. 3, Goldoni, S. Cassiano; '53: *Il passo glorioso*, dr. g. 3, Goldoni, S. Cassiano; '54: *Li matti per amore*, dr. g. 3, San Samuele; *Le nozze di Monzù Fagotto*, int. 2, Valle.

[1] '49: *La serva scaltra*, dr. g. 3, S. Mosè; '52: *I portentosi effetti della madre natura*, dr. g. 3, da Goldoni, Nuovo; '54: *De gustibus non est disputandum*, Goldoni; '57: *L'isola disabitata*, dr. g. 3, Goldoni, Dresda; *Il mercato di Malmantile*, dr. g. 3, Goldoni, S. Samuele; '68: *La moglie padrona*, dr. g. 2, Vienna; '70: *L'amor geloso*, Burgtheater, Vienna.

[2] Cit., pag. 420 e sgg.

Ranieri dei Calzabigi, fu veramente la prima che il nome di Bertoni portasse all'apice della gloria teatrale... Anche allo stile giocoso egli pose mano, e non ingloriosamente. Per sua natura però era tal Bertoni nell'arte qual'era in società ancora, dolcemente serio, nobile, quasi anche grave. Perciò nei drammi buffi non giunse a toccar quella meta che toccò il primo Galuppi, indi il fior della scuola napolitana. Piacque nullameno e più che discretamente in quelli ancora. Alcuni di essi, come l'*Anello incantato* e *La moda*, furono anzi più volte prodotti in vari teatri... Il merito principale e grandissimo di Bertoni, come compositore di musica, consiste, generalmente parlando, in una squisita purezza di gusto. I di lui pensieri (dei quali non ebbe egli però così larghissima vena, come l'aveva Galuppi ed ebber altri eccellenti maestri) son tutti d'una sceltezza, d'una nobiltà singolare...

Giuseppe Scolari, nato verso il 1720 a Vicenza, morto verso il 1770 (?), fu autore di numerose opere comiche, frequentemente ripetute[1]. Anche di Gregorio Sciroli (Napoli 1725 † ?) ricorre frequentemente il nome. V'è poi una moltitudine di minuscoli compositori di quel periodo che non val la pena di elencare.

7. Un pensiero di Goldoni su i libretti « buffi »

Non abbiamo trovato finora un forte artista che intendesse le necessità estetiche dell'opera comica e validamente cooperasse col Goldoni ad una mi-

[1] '45: *La fata meravigliosa*, dr. g. 3, S. Cassiano; *Il Pandolfo*, comm. 3, S. Samuele; '53: *Chi tutto abbraccia nulla stringe*, dr. g. 3, S. Mosè; '56: *La cascina*, dr. g. 3, Goldoni, S. Samuele, Berlino, Lisbona; '58: *La conversazione*, dr. g. 3, Goldoni, S. Samuele; '59: *Il ciarlatano*, dr. g. 3, Goldoni, S. Mosè; '62: *La famiglia in scompiglio*, dr. g. 3, Parma, Dresda; '66: *La schiava riconosciuta*, dr. g. 3, S. Samuele; *La donna stravagante*, dr. g. 3, S. Samuele; '6?: *L'Arcifanfano*, dr. g. 3, Goldoni, Lisbona; '70: *Il viaggiatore ridicolo*, dr. g. 3, Goldoni, Brescia.

gliore, più nobile vita della commedia musicale. Che il Goldoni avesse, per conto suo, una netta visione critica del momento, lo prova la seguente prefazione, cui accennammo, ad un libretto musicato dallo Scarlatti nel 1754:

Lettor carissimo, se uno tu sei di quegli, a' quali abbia io protestato di non volere quest'anno e forse mai più comporre de' simili drammi buffi, voglio anche comunicarti la ragione, che ad astenermene mi obbligava, ed i motivi, che mi hanno fatto del mio proponimento discendere. Il dramma serio per musica, come tu saprai, è un genere di teatrale componimento di sua natura imperfetto, non potendosi osservare in esso veruna di quelle regole che sono alla tragedia prescritte. Molto più imperfetto il dramma buffo esser dee, perchè, cercandosi dagli scrittori di tai barzellette, servire più alla musica che a se medesimi, e fondando, o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una commedia buona dovrebbe farsi. Questa è poi la ragione per cui cotai libretti, che si dicono « buffi », rarissime volte incontrano. Io ne ho fatto parecchi, che il Tavernini, librajo in Merceria alla Providenza, ha potuto stamparne quattro tometti in 12. Di questi alcuni hanno avuto fortuna grande, altri mediocre, ed alcuni altri l'hanno sofferta pessima, e questi forse saranno i men cattivi, e più regolati de' primi. L'esito dipende in talora dalla musica, per lo più dagli attori e sovente ancora dalle decorazioni. Il popolo decide a seconda dell'esito: se l'opera è a terra, il libro è pessimo; se è un poco serio è cattivo, perchè non fa ridere; se è troppo ridicolo è cattivo non vi è nobiltà...

Buona e giusta critica di chi aveva già sufficiente esperienza del teatro comico e della librettistica comica — sei o sette intermezzi, una ventina di commedie per musica [1] — e che dall'evoluzione sua stessa doveva trarre migliori elementi per la *Buona Figliuola*.

---

[1] Cfr. *Bibliografia goldoniana* dello SPINELLI; i *Drammi musicali del Goldoni* di MUSATTI; *Goldoni*, di CHARLES RABANY.

VII

B. GALUPPI

E LA COLLABORAZIONE GOLDONIANA

> Spedita parimente ho un'operetta
> Per lo teatro di San Samuele,
> E al maestro Galuppi l'ho diretta,
> A quel maestro che di latte e mèle
> L'opre condisce, ed è fra i professori
> Quello che fra i pittori è un Raffaele.
>
> GOLDONI, *Opere*, XVIII, 121-122.

Giunto ai quarant'anni, Baldassare Galuppi (Burano, 1706), già illustre compositore serio, tentò l'opera buffa. Aveva cominciato presto a scrivere pel teatro.

Suo padre, barbiere, sonava il violino col quale, per guadagnar pochi trairi recavasi la sera ai teatri della commedia, poichè era pessimo costume di quei tempi assoldar cinque o sei al più di tali gaglioffi che tra l'uno atto e l'altro della rappresentazione, mentre riposavano gli attori e si acconciavano le scene, travagliassero gli orecchi del pubblico, tirando giù tre almeno per volta pessime sinfonie fra mezzo alla giusta vendetta che prendeane il pubblico stesso, rimeritandole di fischi, d'urli e di baccano. A 16 anni appena il veggiamo comparire sull'albo degli scrittori di teatro. Come mai, nel tempo in cui non si accettavano a scrivere sulle venete scene che provetti e riputati maestri, si potea permettere nell'anno 1722 tanto scandalo, che l'imberbe figlio del barbiere vi penetrasse a portare così di lancio i primi tentativi dello sregolato suo genio, i suoi temerari capricci, quella *Fede nell'incostanza*, ossia gli *Amici rivali*, parto no ma aborto di dramma? E pur così fu. E il dramma del figlio fu puntual-

mente pagato della stessa mercede che si dava alle sinfonie del padre. Fischi, urli, baccano..... Ma la pazza fortuna lavorava per lui, e gli portava innanzi Benedetto Marcello, ed attaccavalo a parlargli subito di quegli infelicissimi *Amici rivali*. Il primo saluto che, al vederlo appena, gli facea Benedetto era un: *Sior tocco de temerario!* Andò tosto Galuppi alla scuola di Antonio Lotti, a patto rigoroso che per tre anni egli ad altro non penserebbe che allo studio e si toglierebbe di capo per tutto quel tempo la smania di far sentire alcuna sua composizione..... [1]

Uscito dalla scuola del Lotti [2], a vent'anni si recò a Firenze con funzione di clavicembalista al teatro di via della Pergola. In collaborazione con G. B. Pescetti, suo condiscepolo presso Lotti, riprese a scrivere per i teatri, ed il S. Angelo di Venezia ebbe *Gli odii delusi dal sangue*, opera seria, cui seguivano, fra il 1728 ed il 1744 venticinque lavori, opere serie ed oratorii, su libretti per lo più di Metastasio, Zeno e Pariati, Goldoni. Nel '41 s'era recato a Londra, scritturato quale compositore serio per l'Opera italiana a Londra, e vi tornò nelle stagioni '41-'42 e '42-'43. Di ritorno in Italia, inizia la sua partecipazione all'opera comica. Nel '44 appare al S. Cassiano l'opera giocosa in tre atti, libretto di G. Barlocci, *Madama Ciana*, in cui aggiunse Galuppi qualcosa di suo alla musica del Latilla; ed allo stesso teatro *La libertà nociva* (Barlocci) in cui rinnovò parti già musicate da Rinaldo da Capua; la stessa collaborazione avvenne, nel '45, per l'*Ambizione delusa* (Barlocci). Tutta sua fu la musica della *Forza d'amore*, pure nel '45. Due anni dopo completava la musica

---

[1] CAFFI, *Storia della musica sacra*, I, 371 e sgg.

[2] Per la biogr. vedi l'ampio, accuratissimo studio di F. PIOVANO in *Riv. Mus. Ital.* 1906, 1907, 1908, in cui sono rilevate le inesattezze numerose dei precedenti biografi e cronisti.

del Buini pel *Protettore alla moda*. Se l'indicazione di alcuni cronisti è esatta, Galuppi s'avvicinò per la prima volta ad un libretto goldoniano nel '48, collaborando col Ciampi al *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. Indubbio è che nel '49 musicò l'*Arcadia in Brenta* del Goldoni, e l'opera ebbe gran numero di riproduzioni in Italia — ma non oltre Roma — e in Germania; dello stesso anno è il goldoniano *Conte Caramella*, che ebbe uguale successo. Dubbia è la composizione galuppiana dell'*Arcifanfano re dei matti*, di Goldoni, rappresentata a Venezia nel '50.

1. « Il mondo della luna »

Certo del '50 è il *Mondo della luna*, opera che ebbe molto successo, durante un decennio, e nel '60 giunse a Londra. Ma colà, come bene avvertì il Sonneck, fu pasticciata. Ho consultato, infatti, i *Favourite songs* dell'opera, editi, come sempre, dal Walsh. Uno dei pezzi riprodotti appartiene al *Maestro di Cappella* del Pergolesi, e non c'è da sbagliarsi; delle altre, una reca le parole del libretto goldoniano, della quarta scena del terzo atto: « quando si trovano le basse femine », le altre recano ariette non contenute nelle più ufficiali edizioni goldoniane. Ma bisogna credere che non solo a Londra si fece « pasticcio », mutando e sostituendo alcune arie, poichè in un libretto stampato a Torino e posseduto dalla Bibl. Civica di Torino ho trovato ben cinque arie in appendice, come « cambiate ».

Atto primo — « Notte con luna. Terrazzo sopra la casa di Ecclittico con Torre nel mezzo, o sia specula, ed un gran Cannocchiale su due cavalletti. Quattro fanali, che illuminano il terrazzo ». Quattro scolari di Ecclittico, « finto astro-

logo », come avverte l'autore, scongiurano la luna di svelarsi. Il maestro li rassicura che fra poco saranno esauditi; ordina loro di prendere il gran cannocchiale e di portarlo nella specula; ed essi eseguono: la punta del cannocchiale emerge dalla specula. Intanto Ecclittico si presenta al pubblico:

Io fo la parte mia
con finta Astrologia,
ingannando egualmente i sciocchi e i dotti,
chè un bravo cacciator trova i merlotti.
Eccone uno: ecco quel buon cervello
del signor Buonafede.
Con lui, che tutto crede,
con una macchinetta
inventata dal mio sottile ingegno
far un colpo galante ora m'impegno.

E sopraggiunge Buonafede, anch'esso dilettante d'astrologia, e tanto dilettante da non saper ancora che cos'è la luna. Glielo dice Ecclittico, che ha la lingua svelta, e mescola alle più elementari nozioni della luna storielle della sua fantasia. Le macchie oscure?

Son del Mondo lunar colline e monti.
Non già monti sassosi,
come da noi veggiam, ma son formati
d'una tenue materia,
la qual s'arrende, e cede
alla pression del piede,
indi s'alza bel bello, e non si spacca,
onde l'uomo cammina, e non si stracca.

Maraviglia di Buonafede. E come ha fatto lo scienziato Ecclittico a scoprire ciò? Con un cannocchiale

che arriva a penetrar cotanto in dentro
che veder fa la superficíe e il centro.
Individua non solo
i regni e le provincie,
ma le case, le piazze e le persone.
Col mio cannocchialone
posso veder lassù per mio diletto
spogliar le donne quando vanno a letto.

Nuova meraviglia di Buonafede e viva curiosità di vedere anche lui. Ecclittico lo accontenta subito e lo fa entrare nella specula. Intanto quattro servi fanno una manovra così descritta dalla didascalia: «Si vede accostarsi alla cima del cannocchiale una macchina illuminata, dentro la quale si muovono alcune figure».

Il signor Buonafede
ora di veder crede
le lunatiche donne sol lassù
e lunatiche sono ancor quaggiù.

Buonafede vede a traverso il cannocchiale cose strabilianti e se ne va in sollucchero, e ci piglia gusto: «una ragazza far carezze ad un vecchietto», «un buon marito bastonar la propria moglie per correggere il prurito d'una certa infedeltà», «dall'amante per il naso esser menata certa donna innamorata». E se ne va, lieto d'aver veduto tutto ciò, promettendo di tornare domani. Sopraggiungono Ernesto, ricco signore, ed il suo cameriere Cecco. Ernesto ama una delle figliuole di Buonafede, Flaminia. Ha veduto uscir Buonafede dalla casa dell'astrologo e vuol sapere perchè mai quegli vi si sia recato. In breve, poichè Ernesto ama Flaminia, Ecclittico ama Clarice, altra figliuola di Buonafede, e Cecco ama Lisetta, cameriera di Buonafede, l'astrologo s'impegna, con promessa di lauto compenso, di organizzare i tre matrimonii.

Mutamento di scena: «Camera in casa di Buonafede con loggia aperta, e tavolino con lumi e sedie». Le sorelle Flaminia e Clarice escono sul loggiato a prendere aria, mentre il padre è assente, e lamentano la severità del genitore, sospirando l'una Ecclittico e l'altra Ernesto. Sopraggiunge il genitore; rimproveri; Clarice risponde per le rime:

Ritrovatemi un partito
che sia proprio al genio mio.
O lasciate, farò io;
se lo cerco il troverò.

Segue una scenetta fra Buonafede e Lisetta; il padrone corteggia la servetta, la quale lo prende in giro. Ed ecco Ecclittico, che viene a tender la rete. L'astrologo racconta d'esser entrato in conversazione con la luna.

Là, nel mondo lunare
un astrologo vi è come son io,
che ha fatto un cannocchial simile al mio.
Congiunti nella cima i cannocchiali,
e levato il cristal, o sia la lente,
facilissimamente
sento quel che si dice in l'altro mondo;
e col metodo stesso anch'io rispondo.

Non solo, ma il grande Imperatore della luna ha inviato ad Ecclittico, sempre a traverso il cannocchiale, un liquore che fa volare chi lo beva, su, nella luna. Naturalmente, Buonafede vuol provare questo liquore: faranno a mezzo la bottiglia. Ecclittico finge di bere. Buonafede beve davvero, e poichè quel liquore è un narcotico, s'addormenta, mormorando: « Addio, Mondo », fra lo sgomento delle figliuole, che lo credono moribondo e scappano via, in cerca di un cordiale. Quando Buonafede è proprio addormentato, Ecclittico lo fa trasportare dai suoi servi nel giardino della sua casa. Tornano le figliuole. E qui Goldoni ha un tratto satirico, come, del resto, ve n'è, a spizzico, qui e là, in questo libretto.

CLAR. Povero padre, ahi che morì!
LIS. Ahi che di vivere tosto finì!
ECCL. No, non piangete, non è così.
Fe' testamento, eccolo qui.
CLAR. E LIS. Ahi, che tormento, ahi che morì!
ECCL. Lascio a Clarice sei mila scudi
se di sposarsi risolverà.
CLAR. Era mortale, questo si sa.
ECCL. Lascio a Lisetta cento ducati,
quando il marito ritroverà.
LIS. Era assai vecchio, questo si sa.
ECCL. Povero vecchio, più nol vedrete!
CLAR. E LIS. Ahi, che tormento che voi mi date.
ECCL. Pronta è la dote, se la volete.
CLAR. E LIS. Mi fate ridere, mi consolate.
a 3 Viva chi è vivo,
chi è morto è morto;
dolce conforto
la dote sarà.

Il secondo atto rappresenta: « Giardino delizioso in casa di Ecclittico, raffigurato nel mondo della luna, ove si rap-

presentano alcune stravaganze ordinate dall'astrologo per sorprendere Buonafede ». Buonafede è adagiato sopra un letto di fiori. Ecclittico è bizzarramente vestito; ora che ha approntato ogni cosa per celebrare i matrimoni, sveglia l'addormentato facendogli odorare una fialetta. E Buonafede, destandosi, si trova in un mondo maraviglioso. « Si vedono a spuntar fiori, s'odono a cantare gli usignoli, odesi un concertino principiato da violini ed oboe in orchestra colle risposte dei corni da caccia o fagotti dentro la scena, escono ballerini, quali intrecciano una bella danza ». Quattro paggi lunari portano abiti a Buonafede, e lo vestono alla foggia di lassù. Ed ecco l'imperatore. « Si cala il ponte levatore e vedesi in fondo della scena un carro trionfale tirato da sei uomini bizzarramente vestiti, con sopra il carro *Cecco*, vestito da imperatore, e ai piedi del medesimo *Ernesto*, vestito all'eroica con una stella in fronte. *Buonafede* osserva con maraviglia. Al suono di sinfonia s'avanza il Carro, e, giunto alla metà della scena, lo fermano. *Ernesto* scende ed aiuta a scendere *Cecco* con affettata sommissione ». A Buonafede sembra di riconoscere Ernesto ma lo disingannano...

CECCO. Non vi maravigliate,
chè nella nostra corte abbiamo noi
un buffon che somiglia tutto a voi!

Ma Buonafede è accolto amichevolmente. L'imperatore ha già ordinato che a Flaminia, a Clarice, e perfino a Lisetta, sia dato di raggiungere Buonafede nella luna: fra poco giungeranno. Ed ecco Lisetta, la quale si duole con Ecclittico per quel che l'è accaduto:

Dormivo ancor nel letto
allorchè son venuti
que' mariuoli cornuti;
m'hanno bendati gli occhi,
m'hanno condotto via
e adesso non so dir dove mi sia.

L'astrologo affida Lisetta a Buonafede, per spiegazioni; e il padrone trova opportuno di far la corte alla ragazza, avvertendola che nel mondo della luna tutto avviene senza peccato e senza malizia. Ma l'idillio è interrotto: è l'ora della cerimonia del Trono. Ecco l'imperatore. « Dalla parte laterale esce un trono per due persone ». Lisetta riconosce Cecco, e

pur senza aver ben compreso che significhi la finzione, accetta di salire sul trono. In quel momento è annunciato l'arrivo delle figlie di Buonafede. « A suono di sinfonia vengono in macchina *Flaminia* e *Clarice*. *Buonafede* le aiuta a scendere; *Cecco* e *Lisetta* restano in trono, e frattanto sopraggiungono *Ernesto* ed *Ecclittico* ». Secondo il cerimoniale lunare, le giovani sono affidate ad Ernesto ed ad Ecclittico, che se le portano via nell'altre stanze, mentre alle timide proteste del genitore si risponde che nel mondo della luna tutto si fa senza malizia e senza peccato. L'atto finisce con l'incoronazione di Lisetta, imperatrice della Luna.

L'atto terzo, breve, com'era consuetudine, ha due scene; nella prima, « Camera in casa di Ecclittico », si odono disputare Flaminia e Clarice con Lisetta, che sprezza le antiche padrone e si crede sul serio imperatrice; tanto che si sfoga in un soliloquio:

Oh! guardate, garbata signorina.
Con me, che son regina e monarchessa,
voler venire a far la Dottoressa!
Ma purtroppo è così. Quando si dona
a certa bassa gente
un po' di confidenza
convien sempre temer qualche insolenza.
E poi, e poi l'invidia
è il vizio che a costoro il cor martella.
Or di questa, or di quella
si mormora da loro a più non posso
e si taglian agli altri i panni addosso.

Poi segue l'aria « Quando si trovano le basse femmine », che esamineremo più avanti.

Nella seconda scena, « Sala in casa di Ecclittico, con trono da un lato », si concludono i matrimonii. Dopo di che, è l'ora di uscire dalla finzione.

ERNESTO. Al Mondo ritorniamo
e grazie a Buonafede noi rendiamo.

Buonafede intende, ma è troppo tardi; ed è vano il protestare:

Ah! bricconi, v'ho capito,
son da tutti assassinato;
ma sei tu che m'hai tradito,
cannocchiale disgraziato!

Lis. Lascio il trono, e vengo abbasso,
chè mi attende la cucina.

Libretto più che modesto, come si vede, che precede di quattro anni quello pel quale Goldoni scrisse l'interessante prefazione riferita nel precedente capitolo. Del resto, s'era nel 1750, ed a quel tempo, nota il Rabany [1], « Goldoni è ancora un riformatore temperato. Non domanda la soppressione assoluta della commedia improvvisata, privilegio del facile genio italiano; non vuol neppure bandire maschere e personaggi tradizionali; è già molto l'aver abituato il pubblico a cercare in teatro altra cosa che un semplice divertimento ed a gustarvi la morale ed il serio. Non bisogna privarlo d'un tratto delle vecchie conoscenze che lo fanno ridere, ma impiegar quelle utilmente, con il loro carattere noto ». L'autore dei *Due gemelli veneziani* ('47), del *Bugiardo*, della *Putta onorata*, della *Buona moglie*, ('48) della *Famiglia dell'antiquario*, della *Bottega del caffè*, delle *Femmine puntigliose*, delle due *Pamele*, del *Teatro comico*, del *Curioso accidente* (1750) fece senza dubbio opera assai inferiore a queste citate, scrivendo il libretto del *Mondo della luna*. Il quale può salvarsi soltanto per una maggior dignità data ai tipi convenzionali ed usuali in essa introdotti. Mentre la fantasia brilla ben poco, ed il « meraviglioso » della sceneggiatura è ben povero, vediamo il tipo del « raggiratore » vestirsi da astrologo; dal crocicchio della strada campestre o dal mercato, l'imbroglione è salito sul terrazzo; invece dell'orso zingaresco c'è un cannocchiale. La servetta è pur sempre vivace; è troppo furba per ambire a farla da padrona. Le due ragazze, incolori figure, stuzzicano un istante la satira del

[1] Charles Rabany, C. Goldoni, 1896.

librettista per la loro troppo facile consolazione della morte del padre. Gli altri personaggi non hanno importanza. Non un bricciolo di sentimento.

Dato ciò, Galuppi, ricco di energia drammatica, pronto a far fiorire più d'una espressione musicale, sforzò, per quanto potette, i rari momenti interessanti, e riuscì talvolta ad evitare il convenzionalismo dei tipi musicali, che non era meno determinato di quello dei tipi letterarii. Parlar di commedia musicale organica non è il caso. È da supporre, anzi, che i « pasticci » risultassero, in un certo senso, più interessanti dell'originale! Del resto, è facile intendere che se si pasticciava così frequentemente nelle opere del tempo, ciò avveniva non solo perchè mancavano opere organiche, e nessuno voleva esteticamente riconoscere l'organicità ove non ve n'era traccia, ma perchè c'era tanto poco di buono in ciascuna opera da rendere necessaria l'inserzione arbitraria di pezzi estranei, destinati a tener su l'interesse dello spettacolo. In ciò si potrebbe vedere qualcosa di analogo all'usanza dei « luoghi comuni », introdotti specialmente nelle commedie improvvisate. Arie e motivi ben noti, cari al pubblico, di autori alla moda, che passavano da un'opera all'altra, recando il loro elemento emotivo e propiziando il successo, sono, in fatti, da paragonare alle tirate, buone *en tous cas*, della commedia in prosa, delle cui riapparizioni il pubblico non solo non si stupiva ma evidentemente godeva.

La servetta ha un'arietta molto graziosa, per incisività di accento, per vivacità, «verità» — si sarebbe detto per Pergolesi —. La servetta è divenuta superba: le è stato assegnato un posto così alto, nella luna! Guarda in giù il mondo con occhio tra compassionevole e sdegnoso. Oh! i pettegolezzi delle

donne di laggiù! « Quando si trovano le basse femmine, dicono, parlano spesso così ». La seconda frase è rotta, e la cantante aveva agio d'ottener buon effetto simulando le voci delle pettegole: — Eh! non sapete? Nina l'ha fatta... — Eh? cosa dite? Lilla fuggì! Tutto sommato, una graziosa aria. Meno efficace è un'altra aria di Lisetta sdegnosa.

Se gli uomini sospirano
che cosa importa a me?
Che piangano, che crepino,
ma vuo' che stieno lì.
Anch'essi, se potessero,
con noi farien così.

Questa è tirata giù alla lesta; c'è appena un piccolo effetto comico sul « lì », ripetuto quattro volte. Molto convenzionale è un duetto di Lisetta con Buonafede, una schermaglia d'amore, che è molto futile, un'esercitazione scolastica su tema. Nell'edizione londinese v'è poi un'aria di andamento serio: « Amor dal petto mi trasse amor... » che mi pare impossibile di ascrivere a quest'opera.

Il *Mondo della luna* fu replicato a Milano, Firenze, Civitavecchia, Dresda, Padova, Amburgo, Genova, Bologna, Torino. Dopo dieci anni giunse a Londra. Il Burney poi ne scrisse[1]:

Nella stagione 1760-1761, la compagnia d'opera era rinforzata non soltanto con Elisi, un nuovo primo attore, di gran reputazione ed abilità, ma da una completa compagnia di opera comica, costituita da Paganini, buffo caricato, Tedeschini, secondo, Sorbellone, serio; signora Paganini prima buffa, Eberardi, seconda, e Calori, seria. Con queste forze la stagione fu aperta il 22 novembre, quando il *Mondo della luna*, opera comica di Galuppi, fu rappresentata. La musica di quest'opera, la prima in cui cantò il Paganini, è in uno stile

[1] *History*, IV, 473.

comico, certo piacevole e gradito, specialmente: *Se gli uomini sospirano*, *Quando si trovano*, *O come è dolce amar*, che, di per sè eccellenti, grazie alla seducente arte di canto e di scena del Paganini, diventavano doppiamente interessanti.

Nello stesso anno, 1750, il Galuppi fece rappresentare il *Paese della cuccagna*, di Goldoni (tre atti, S. Mosè), il *Mondo alla roversa*, di Goldoni, (Opera bernesca, 3, S. Cassiano), molte volte ripetuto. Nel '51: La *mascherata* (3, di Goldoni) al S. Cassiano. Nel '52: *Le virtuose ridicole*, di Goldoni (3, al S. Samuele). Nel '53: *La calamita de' cuori*, opera giocosa di Goldoni, al S. Samuele; *I bagni d'Abano*, opera giocosa di Goldoni (3, S. Samuele).

Sono già undici i libretti comici goldoniani musicati dal Galuppi, che non esitò ad accoglierne sette in meno di due anni. Giungiamo al 1754, cioè all'epoca in cui il Goldoni, scrivendo la prefazione al *De gustibus non est disputandum*, protestò e si dolse contro l'andazzo del teatro comico. È da notare che quella prefazione fu il solo accenno goldoniano sull'argomento, poichè nelle sue *Memorie* raramente accenna ai suoi libretti, che, com'egli stesso avverte, erano composti alla lesta, in quattro giorni o poco più.

2. « Il filosofo di campagna »

Il 1754 è anche l'anno della più acclamata opera comica di Goldoni e Galuppi. La loro collaborazione fu davvero felice nel *Filosofo di campagna* [1]. Il libretto è decoroso, grazioso, tale da influire sul musicista per la ricerca di appropriate espressioni mu-

[1] L'Istituto Editoriale Italiano ha stampato nei suoi quaderni n. 54, 55, 56, 57, 58 alcune arie ad una voce di quest'opera, a cura di G. F. Malipiero. Altre arie furono pubblicate da M. Zanon in *Piccola Antologia Musicale*, ed. Ricordi.

sicali. Anche qui l'intreccio è modesto, nè le sorprese sono brillanti; v'è, pertanto, un'evidente caratterizzazione di personaggi, dal discorso spontaneo ed efficace, sia nei versi destinati al recitativo quanto nelle strofette per le arie. Fra il *Mondo della luna* ed il *Filosofo di campagna* v'è enorme differenza; dopo quattro anni, abbiamo una forma librettistica più letteraria, più artistica, fuor di trucchi ed intrecci farseschi. Fra due anni, con la *Cecchina* — che poi Piccinni toglierà all'oblio cui la condannavano i primi musicisti — avremo una caratterizzazione meno tipica (il contadino filosofo è tipico, Cecchina è una libera, isolata figura) ma un significativo tentativo melodrammatico. Nel *Filosofo* i momenti patetici sono rarissimi, la *Buona figliuola* è essa stessa un caso patetico. Oltre il protagonista del *Filosofo*, anche altri personaggi hanno un appropriato linguaggio. Le strofette destinate alle arie, raramente generiche, ed in tal caso arieggianti la sentenziosa quartina metastasiana, quasi sempre fioriscono con grande spontaneità dal discorso, con una più gradita coerenza col recitativo e con miglior decoro generale dell'opera. Vedremo ciò, nei particolari, in seguito. In quanto al libretto, notiamo che Eugenia, la figliuola del ricco don Tritemio, e Rinaldo, gentiluomo, suo amante, sono le parti serie, e parlano il linguaggio severo e tornito proprio di quelle parti. Ecco due quartine di Eugenia:

Infelice, abbandonata
Mi vedete, eterni Dei;
Nell'orror dei mali miei
Son costretta a palpitar.

Pur se voi d'amica stella
Scintillar mi fate un raggio
Io ripiglio il mio coraggio
E comincio a respirar.

Ed ecco Rinaldo in sospiri metastasiani:

Taci, infedele.
Perchè lasciarmi, ingrata?
Senti questi sospiri?
O cieli, oimè!
Anima mia, ben mio,
Placati, e dimmi sì;
Ma tu non hai pietà.

A questi due personaggi Galuppi dette una musica degna di loro; di andamento serio, di tono retorico, con vocalizzi pomposi. Ed essi rappresentano la parte meno fresca ed interessante della partitura. Ma Nardo, il contadino filosofo, stilla giudiziose sentenze, in un certo suo sobrio e tagliente linguaggio, e decide in un senso o in un altro, con una certa saggia prontezza; così esso risulta un carattere nella commedia; Galuppi vi aggiunse un tono pittoresco assai grazioso; e spesso Galuppi superò Goldoni nell'efficacia della rappresentazione. Don Tritemio, l'avaro padre di Eugenia che preferisce le nozze di sua figlia con Nardo, contadino saggio e ricco, anzichè con l'aristocratico Rinaldo, ha pure lui parecchie felici battute, e, nella sua collera, è efficacemente comico. Ecco una scena, sulla quale non torneremo più, poichè è in recitativo, che presenta il dialogo goldoniano in una scioltezza e vivacità preziose ed inusitate nella librettistica comica del tempo:

RINALDO. Signor...
TRITEMIO. Padrone...
RIN. S'ella mi permettesse
Le direi due parole.
TRIT. Anche quattro ne ascolto, e più, se vuole.
RIN. Non so se mi conosca.
TRIT. Non mi pare.

RIN. Di me si può informare:
Son cavaliere, sono i beni miei
Vicini ai suoi.
TRIT. Mi rallegro con lei.
RIN. Ell'ha una figlia...
TRIT. Sì signor.
RIN. Dirò...
Se fossi degno... troppo ardire è questo...
Ma! mi sprona l'amore.
TRIT. Intendo il resto.
RIN. Dunque, signor...
TRIT. Dunque, signor mio caro,
Per venire alle corte, io vi dirò...
RIN. M'accordate la figlia?
TRIT. Signor no.
RIN. Ahi mi sento morir!
TRIT. Per cortesia,
Non venite a morir in casa mia.
RIN. Ma perchè sì aspramente
Mi togliete alla prima ogni speranza?
TRIT. Lusingarvi sarebbe un'increanza.
RIN. Son cavalier.
TRIT. Benissimo.
RIN. Dei beni
Ricco son quanto voi.
TRIT. Son persuaso.
RIN. Il mio stato, i miei fondi
Le parentele mie vi mostrerò.
TRIT. Credo tutto.
RIN. Che speri?
TRIT. Signor no.
RIN. Ma la ragione almeno
Dite perchè nemmen si vuol ch'io speri.
TRIT. La ragion?
RIN. Vo' saper...

È un'agilità di dialogo, un mutar di tono, fra il vecchio, che resiste e s'impazientisce, ed il giovane, che incalza; tutto ciò nobilita e rinvigorisce il recitativo, e prepara un'esplosione comica del vecchio molto ben riuscita al musicista, come più avanti ve-

dremo. Degli altri personaggi, Lena, la nipote di Nardo, ed il notar Capocchio, non guastano; e Lesbina, la servetta che anche qui ha parte importante, ha più d'un accento grazioso che è stato ben rilevato dal Galuppi.

Eccola, levatosi il sipario, — giardino di don Tritemio — dar consigli d'astuzia e di resistenza all'angosciata Eugenia.

> Si supplica, si prega,
> si sospira, si piange, e, se non basta,
> si fa un po' la sdegnosa e si contrasta.

E promette di «far valere l'arte e l'ingegno» suo. Poi, al vecchio don Tritemio, sopraggiunto a domandare, sospettoso, che mai abbia detto alla figliuola, risponde semplicemente che

> di questo o di quel fiore,
> di questo o di quel frutto
> si cantavan le lodi.

Ed improvvisa, per lui, vezzose ariette, in cui il vecchio, che da un pezzo le va facendo la corte, trova chiare allusioni al suo stato. La «canzonetta sopra il ravanello» è l'ironica *complainte* d'un ravanello raggrinzito, disseccato, e senza pizzicore.

> TRIT. Scaccia questa canzon dalla memoria.

E Lesbina gliene canta un'altra, sulla cicoria, invitandolo a cogliere l'erbetta fresca, prima che invecchi. E don Tritemio, ringalluzzito, sta per allungar la mano, e si spinge a dirle:

> Tu sei un bocconcino
> per il tuo padroncino.

Ma Lesbina gli tronca ogni speranza: ed improvvisa la «canzonetta sull'insalata».

Non raccoglie le mie foglie
Vecchia mano di pastor:
Voglio un bello pastorello
O vo star nel prato ancor.

Dopo l'elegante «larghetto $^6/_8$», dolcemente variato sull'aspirazione al bel pastorello, Lesbina fa un inchino, e se ne va. Queste tre canzonette, benchè fragili pagine, non legate da alcun legame ideologico, presentano molto graziosamente Lesbina, gentile e furba, e concorrono a delineare scenicamente don Tritemio. Il quale, rimasto solo, riceve la visita di Rinaldo, ha con lui la conversazione che abbiamo riportata; infine, seccato dalle insistenze del giovine, canta un'aria, sobriamente comica, nella quale non riesce a trovar una ragione confessabile al rifiuto.

La mia ragione è questa,
Mi par ragione onesta.
La figlia mi chiedeste
E la ragion voleste...
La mia ragìon sta qui.
Non posso dirvi sì
Perchè vo' dir di no.

E poichè l'altro replica, ed insiste ancora, il vecchio si sdegna, ed indispettito, strilla, concitato:

Se non vi basta ancora,
Un'altra ne dirò.
Rispondo: Signor no,
Perchè la vuo' così.
E son padron di dirlo.
La mia ragion sta qui.

Senza essere molto brillante d'invenzione, l'aria è comica e descrittiva.

Muta la scena: campagna, con la casa di Nardo. Questi esce di casa, munito di vanga, avviandosi al lavoro con alcuni contadini; canta un'aria contadinesca, inneggiando al lavoro; poi, in recitativo, fa l'elogio della campagna.

Nelle città famose
Ogni generazion si cambia stato.
Se il padre ha accumulato
Con fatica, con arte e con periglio,
Distrugge i beni suoi prodigo il figlio.

Del suo parere non è la nipote Lena, che vuol marito. Ed il contadino filosofo, che sa i gusti di lei, la punzecchia. Lei vorrebbe « qualche affamato con parrucca e spada »,

un conte od un marchese
perchè in men d'un mese,
strapazzata la dote e la fanciulla,
la nobiltà si riducesse al nulla.

Ma lui, invece, le darà un contadino. Punta sul vivo, Lena canta una mestissima aria, con echi di patetica melodiosità pergolesiana (in qualche punto ricorda assai l'*Olimpiade*); un'aria intima e commossa, che, iniziandosi con un vago spunto, precisa in seguito il suo sentimento con dolenti modulazioni nella voce, nell'armonia, con frazionamenti degli elementi della frase, con brevi progressioni, per dinotare il crescere dell'ansia, con aggiunte di gruppetti cromatici; un'aria veramente bella, e commossa. Ecco una così detta « parte buffa » che è, per un momento, assai patetica. Nardo la lascia dire e piangere; egli sa quel che fa. E quando se ne è andata, stilla la morale:

Vedo quell'albero
Che ha un pero grosso;

Pigliar non posso,
Si sbalzi in su.
Ma, fatto il salto,
Salito in alto,
Vedo un perone,
Grosso assai più.
Prenderlo bramo,
M'alzo sul ramo,
Vado più in su.
Ma poi precipito
Col capo in giù.

Purtroppo qui Galuppi non è riuscito a « descrivere » il gesto, o i gesti che son materia delle strofe, e che l'attor comico del tempo certo si studiava di rendere con evidenza. Lo spunto dell'aria non è brutto; qualche scala di note ascendenti o discendenti farebbe talvolta credere ad un tentativo descrittivo; ma si vede che ciò non fu nello spirito del Galuppi, perchè, in seguito, lo stesso movimento è ripetuto fuor di posto, ed in senso contrario — diciamo così — all'imagine evocata da Nardo. Il finale dell'atto comprende l'impianto dell'intreccio. Lesbina si presenta a Nardo, sostituendo Eugenia; si fa dare l'anello, evita di incontrarsi contemporaneamente con suo padre e con Nardo, fa credere che arrossisca di trovarsi alla loro presenza. Così si precisa il carattere comico di Tritemio burlato.

Al secondo atto, Lesbina, consegnato l'anello ad Eugenia, avvertendola dell'intrigo da essa creato, sta ad aspettarne i frutti. Le acque si intorbidano, poichè Rinaldo torna ad insistere presso don Tritemio; e stavolta viene col notaio Capocchio, il quale legge alcuni atti legali, dai quali risultano le ricchezze di Rinaldo, ciò che dà luogo ad un'aria di buona comicità; don Tritemio, avuta notizia delle ricchezze, titubante, rimette ogni decisione alla fi-

gliuola. Eugenia, chiamata, dichiara solennemente di amare Rinaldo e di volerlo sposare; e gli da la mano. Ma ha in dito l'anello di Nardo! Rinaldo canta una vuota aria seria, e se ne va, sdegnato.

Muta la scena. La campagna di Nardo; questi canta « un'allegretto $^6/_8$ », accompagnandosi con la chitarra, in lode della libertà. Ecco Rinaldo. Il quale avverte Nardo che se continuerà ad aspirare alla mano di Eugenia avrà « colpi, ferite e morte ». Al che il contadino filosofo risponde:

E i miei pari non sanno
Per puntiglio sposare il lor malanno.
Se la figlia vi vuol, vi prenda pure.
Se mi burla e mi sprezza, io non ci penso;
So anch'io colla ragion vincere il senso.
Bramo sempre la pace in casa mia
E non intendo altra filosofia.

Rinaldo ha eliminato il rivale. Viene Lesbina, che Lena presenta a suo zio come la serva di Tritemio. Lesbina è bellina ed il contadino la guarda con desiderio. Sposerà una serva? Perchè no? L'aria di Nardo è qui veramente riuscita; nella grazia della frase, nell'intenzione ironica, nel mutamento dell'accento secondo le tre strofe, è perfetta, ed è certo fra le più squisite pagine del settecento comico. La prima quartina

Se non è nata nobile
Che cosa importa a me?
Di donna il miglior mobile
La civiltà non è.

ha uno spunto pacato, calmo, come di chi cominci a parlare sul serio. Ma quando Nardo passa a nu-

merare i requisiti delle donne, la sua critica assume un tono scherzoso:

Il primo è l'onestà,
Secondo è la beltà;
Il terzo è la creanza;
Il quarto è l'abbondanza

tono scherzoso, che culmina in una frase arguta e maliziosa negli ultimi versi e nelle ultime battute:

Il quinto è la virtù,
Ma... non si usa più.

Esaurita la critica, e fatta la cadenza, nella stessa battuta della cadenza c'è una sorpresa; mutato il tempo pari in dispari, fiorisce una frasuccia elegante, tenera, vezzosa:

Servetta graziosa,
Sarai la mia sposa,
Sarai la vezzosa
Padrona di me.

L'aria, che si ripete da capo, con opportune variazioni dell'accompagnamento, è graziosissima; versi e musica sono squisiti. Dopo un'aria molto gentile di Lena, il finale — in casa di Tritemio — presenta una nuova sorpresa scenica. Mentre si sta redigendo l'atto di nozze, in cui Lesbina vorrebbe far unire Eugenia con Rinaldo e se stessa con Nardo, si apprende che Eugenia è stata rapita. Confusione generale.

Rapita da Rinaldo, Eugenia è condotta in campagna; insieme càpitano proprio presso la casa di Nardo — qui la commedia goldoniana decade in puerilità, verso lo scioglimento consuetudinariamente

banale — e sono ospitati da Lena, che non li conosce. Torna Nardo, viene Lesbina; si combinano subito le due coppie, si manda a chiamare un notaio, si redige l'atto. Frattanto, Tritemio, sopraggiunto in cerca della figliuola, apprende che essa sposerà Rinaldo, e canta una buona aria comica, dello stesso carattere di quella del primo atto, in cui, furibondo, dichiara che non darà la dote. La commedia precipita verso lo scioglimento banale. Alle due coppie se ne aggiunge una terza: per dispetto, don Tritemio sposa Lena.

A parte la fine, il libretto è condotto con sobrietà, con eleganza insolita. E la musica vi si è attagliata, costituendo una delle opere comiche più garbate, più tornite, se non molto sfavillante di spirito e di trovate, di quel periodo. Il divario del carattere scenico e musicale delle parti serie e buffe è netto; a differenza di altri casi librettistici dell'epoca, le parti serie non costituiscono qui un gruppo inserito a forza, bensì circolano con disinvoltura nell'ambiente della commedia. Senonchè, essendo prive di vero contenuto drammatico, la loro esteriorità aristocratica fu rappresentata dal Galuppi nella convenzionale estrinsecazione virtuosistica. Notevole è il momento patetico di Lesbina; il suo piccolo dramma, che Galuppi espresse assai più intensamente di Goldoni, ci intenerisce; e la sua aria flebile, sè pure è un buon ricordo pergolesiano, costituisce un episodio molto interessante nello svolgimento del sentimento patetico nell'opera comica, nella costituzione drammatica d'un personaggio comico (non-tragico), fuor della insipida superficiale commedia d'intrigo e dei personaggi futili o istrionici. Dopo pochi anni, la *Cecchina* di Goldoni e di Piccinni ci si mostrerà ancor più commossa.

La collaborazione del Goldoni e del Galuppi ha dato, dunque, buoni frutti. Ma, ricordiamolo, la librettistica goldoniana è molto in ritardo sulle sue commedie. Malgrado le stesse critiche goldoniane al teatro del suo tempo, i suoi libretti sono povera cosa, come trovata e come fattura, in confronto alle sue commedie; ciò non toglie che sieno migliori di molti altri libretti del tempo. Goldoni ha già scritto la *Locandiera* ('53) quando porta sulla scena lirica il tipo del *Filosofo di campagna*; ha già scritto la *Moglie saggia* ('52), la *Serva amorosa* ('52), scrive nello stesso 1754 la *Madre amorosa* ed ha già subìto l'influenza inglese e francese della commedia lagrimosa, quando presenta Lesbina, che appena piagnucola: e le lagrimucce di Cecchina sono ancora da spuntare. Dunque, l'intensità drammatica, la vis comica, il raffinamento delle situazioni, la personalità del suo stile teatrale, indugiano, stentano quasi, nel passaggio dalla commedia in prosa al libretto d'opera in versi. Intanto, Goldoni dà quel che può; e se, nel libretto, mostra sentimentalità minori che nella commedia, e se è poco lirico, e se è mediocre versificatore, pure gli vien spontanea, nella sua sensibilità d'artista, nella sua esperienza teatrale, l'intuizione che, qui e là, è pur necessario un bricciolo di sentimento, e però egli si sforza di prospettare una situazione commovente, di levigare una strofetta, di tornire una frase, di dar agio, insomma, al compositore, di effondersi un po' liricamente. Inoltre, il Goldoni offre al compositore — al compositore intelligente, s'intende — un'altra tavola di salvezza: con la caratterizzazione dei personaggi, fuor dell'amorfismo delle banali commedie fondate meramente sull'intrigo, con la delineazione morale, spesso satirica, ironica, egli suggerisce al compositore indi-

vidualizzazioni, perchè sorgano riferimenti ambientali, perchè si tenti musicalmente una proprietà di eloquio. Badate — par che egli dica al compositore — questa non è una qualsiasi « parte buffa » da appiccicarvi su un passettino buffonesco: questo contadino è un filosofo, un ragionatore, un uomo serio, che ama le donne, le vagheggia e le desidera, ma non perde per esse la testa, e le guarda e squadra come si trattasse d'un podere da comperare a giusto prezzo; cercate motivi d'inquadramento che ricordino la vita dei campi, canzoni o balli all'aperto, cercate frasi appropriate, omogenee, date un linguaggio *ad hoc*, rozzo ma non volgare, pacato ma non futile. E quella ragazza, quella « parte buffa », badate, si strugge d'amore, e vuole un marito; siamo in commedia, lo so, ma qui ci vuole come una lagrima, come un singhiozzo...

Il Galuppi era di quelli che meglio potevano intenderlo. Temperamento d'artista drammatico, esperto nelle espressioni molteplici dell'anima e dell'arte, tanto commosso quanto brillante nella sua vena di compositore strumentale, sempre nobile e sobrio, mai banale e sciatto, il Galuppi, che in qualche largo delle sue sonate clavicembalistiche mostra tanto calore vocale in frasi eloquenti, poteva cogliere i due aspetti principali del libretto goldoniano; pur sagrificando alla consuetudine le parti serie, poteva indugiarsi a cantare sensibilmente il dolore, poteva sbrigliare l'eleganza dei suoi ritmi nelle parti gioconde. Talvolta egli subordina l'orchestra al canto, la muove in dipendenza della dinamica vocale e l'accompagnamento è sempre fine ed opportuno; talvolta è l'orchestra che fa udire gighe, presti, allegri, e la voce con semplice linea melodica pare si limiti a suggerire imagini; in questi casi, special-

mente, è evidente nelle linee strumentali la predilezione e la consuetudine cembalistica[1] in disegni, in frasi, più proprie dello strumento a tastiera che dell'arco. Così egli canta or colla voce, or coll'orchestra. In ogni modo, se le frasi vocali comiche del Galuppi non hanno sempre quella vivacità, quella eloquenza, quella plastica, quell'aderenza alla situazione ed al verso che è pur facile riscontrare abbondantemente in autori minori e popolareschi, esse sono agili, interessanti, ritmicamente precise. A questo proposito è notevole che mentre a Venezia specialmente, e sopratutto nell'Italia settentrionale, e nei paesi tedeschi, si diffondeva ed era favorevolmente accolta l'arte del Galuppi, questa rimaneva completamente sconosciuta al pubblico dei teatri napoletani, grande consumatore di opere comiche. È veramente impressionante il fatto — salvo che le cronologie del Florimo non abbiano del tutto trascurato, ciò che non è credibile, un compositore come il Galuppi — che nessun'opera comica di lui risulta rappresentata a Napoli, ove soltanto un dramma, *Antigona in Tebe*, apparve al *San Carlo*, nel 1755. Se ciò è vero significa che il Galuppi, veneziano, e la sua arte comica, riflettendo le sue virtù peculiari di strumentatore, di strumentista, le sue armonie ed i suoi canti, la sua maniera di sentire il comico, dovevan risultare stranieri a Napoli, come di altra razza, non acclimatabili e non desiderate. Il che non stupisce, poi, se si pensa che Napoli e Venezia ebbero scuole musicali nettamente diverse e che quelle scuole furono via via esponenti e cause determinanti, in un giro incessante di cause e di effetti, di cenacoli artistici

[1] Il Torrefranca ha dimostrato che lo sviluppo clavicembalistico del Galuppi avvenne precisamente fra il '35 ed il '55, in *R. M. I.*, XVIII.

e di gusti popolari. Del resto, vedremo, in seguito, altri casi di queste distinzioni e varietà fra nord e sud; e anche Napoli produrrà opere « esportabili » e « non esportabili », sicchè il Galiani avvertirà che a Parigi si possono comprendere le opere comiche « italiane » dei compositori napoletani, ma non si possono gustare quelle « napoletane » dei napoletani; ed egli stesso preferiva queste.

Il *Filosofo di campagna* fu il più grande successo comico di Galuppi [1]. Fu ripetuto, dopo la prima rappresentazione veneziana, a Dresda, Milano — questa replica fu creduta da alcuni cronisti la prima rappresentazione — Firenze '55; Bologna, Siena, Civitavecchia, Mannheim, Venezia, Genova '56; Roma, Berlino '57; Modena, Parma, Pietroburgo '58; Bruxelles '59; Reggio '60; Bologna, Venezia, Londra '61. Il Burney descrisse così l'entusiasmo dei londinesi per quest'opera:

Nel gennaio 1761 fu rappresentato *Il filosofo di campagna*, opera comica di Galuppi. Questa burletta sorpassava in meriti musicali tutte le opere comiche rappresentate in Inghilterra fino alla *Buona Figliuola*. Mentre Paganini era un grossolano protagonista, sua moglie, Eberardi, e Sorbelloni rappresentavano le loro parti con grande soddisfazione del pubblico. La semplice ed elegante aria *La bella che adoro*, cantata dal Sorbelloni, era sempre applaudita. La candida grazietta dell'Eberardi nel cantare *La pastorella al prato* interessava. E la vivace e giocosa aria *Donne, donne siamo nate* era cantata in modo così arguto e piacevole che l'applauso diventava spesso acclamazione. Le altre parti della musica erano sufficientemente buone per sopportare un cattivo canto; il canto del basso *Ho per lei in mezzo al core* era sempre ascoltato con piacere, benchè cantato da Paganini, quasi senza voce. Quest'opera ha avuto un'ininterrotto seguito di cinquanta rappresentazioni [2].

---

[1] Cfr. Wotquenne, *B. G.* in *R. M. I.*, VI, 566.
[2] *History*, IV, 475.

Otto anni dopo fu ripetuto il *Filosofo di campagna*, non con lo stesso successo della prima audizione. Il fuoco e l'originalità dalle opere di Piccinni provò che la musica non era rimasta stazionaria al tempo in cui quest'opera fu scritta [1].

Ancora altre repliche [2]: Praga, Dublino, Milano '62; Francoforte '64; Como, Treviso '65; Londra '67-68; Belluno, Bologna '70; Schwetzingen '71; Parma '72; Ratisbona, Reval, Riga '77; Stocolma '80.

3. Caratteristiche della musica comica del Galuppi.

La collaborazione Goldoni-Galuppi continuò col *Povero superbo* ('55, S. Samuele), con *Le nozze* ('55, Formagliari), *La Diavolessa* ('55, S. Samuele), *La Cantarina* ('56, Capranica), *Le pescatrici* ('56, Modena), *La ritornata di Londra* ('59, Valle). Poi, per qualche anno, la collaborazione fu interrotta. Galuppi compose su libretto di suo figlio Antonio, in Arcadia Ageo Liteo, L'*Amante di tutte* ('60, S. Mosè), *Li tre amanti ridicoli* ('61, S. Mosè). Su libretto di Pietro Chiari scrisse: *Il caffè di campagna* ('61, S. Mosè), il *Marchese villano* ('62, S. Mosè). Senza nome di « poeta » sono: L'*Orfana onorata* ('62, Valle), l'*Uomo femmina* ('62, S. Mosè), il *Puntiglio amoroso* ('62, S. Mosè). Il Galuppi tornò al Goldoni con il *Re alla caccia* ('63, S. Samuele), con la *Donna di governo* ('64, S. Mosè). Di anonimo è il libretto de *La partenza e il ritorno dei marinari* ('65, S. Mosè).

Richiesto da Caterina II fin dal 1763 [3], il Galuppi raggiunse la corte russa il 1765 o il '66. In quest'ul-

---

[1] Ivi, 494.

[2] Tratte dal cit. Piovano in *R. M. I.*

[3] Contrariamente a quanto è stato spesso ripetuto, il Galuppi si recò una volta in Russia; cfr. cit. Piovano, *R. M. I.*, XV, 233.

timo anno fu rappresentata al Ducale di Milano *La cameriera spiritosa*; non si può affermare se fosse del tutto nuova. Tornato dalla Russia nel '68, dette al S. Mosè '69, *Il villano geloso*, libretto anonimo; nel '70, al S. Mosè, *Amor lunatico* di P. Chiari; nel '71, al S. Samuele, *L' inimico delle donne* di G. Bertati; nel '72, *Gli intrighi amorosi*, al S. Samuele, del Petrosellini; nel '73, al S. Samuele, *La serva per amore*. E con quest'opera giocosa cessò l'attività del Galuppi. Scrisse ancora qualche cantata; morì nel '85.

Scartando alcune opere scritte in collaborazione con varii compositori, ed altre non sicuramente attribuibili al Galuppi, questi dette, dunque, circa quaranta opere al teatro comico. Carriera, lunga, fortunata, importante.

Le novità che egli praticò nel teatro musicale, — nota il citato Caffi — fanno a buon diritto riguardar Galuppi come rigeneratore del dramma serio ed assoluto creatore del buffo. Egli diede una forma più caratteristica e ragionevole, però insieme anche varia ai pezzi (singolarmente ai teatrali) creando affatto, e massime nella così detta opera buffa, i grandiosi finali, sia riguardo all'estensione ed amplificazione del loro periodo, sia riguardo alla circolazione saporita delle loro modulazioni, sia riguardo alla sintassi musicale, alle ripetizioni, agli attacchi variati dei soggetti, sia per la scelta e per la disposizione delle cantilene, sia per l'amplificazione dei pensieri, sia per l'equilibrio delle cadenze finali. Il generale concerto Galuppi lo spinse molto avanti, ed i complicati finali introdusse, e diede impulso e scossa alle forze delle voci e degli strumenti, forze che da lui in poi crebber sempre nella musica teatrale. Nella scelta dei sentimenti o motivi egli molto non esitava: prendea per lo più quel primo che la poesia faceva in lui nascere, e solea dire che per essere il primo doveva essere il migliore. Vero è che se talvolta questo pure sembrar poteva ed era anche veramente uno dei più vulgari e dei più sentiti, con quel fuoco che egli ci metteva del suo, innestando nella composizione voci, or-

chestra, movimenti inaspettati, spezzature improvvise, cambiamenti di tempo, modulazioni graziose, a forza in somma di talento e di genio, per dir in due parole ciò che non si esprimerebbe con cento, diventava nuovo, non più sentito, originale e fuor d'aspettazione.

Non persuaso di ciò che gli antecessori suoi avevan tenuto, che la voce umana esser dovesse unica molla del piacere in teatro, cominciò a mettere il suono in pieno concerto col canto e ad impastarlo con questo, sicchè fosse il compagno anzichè il servo, e l'orchestra piuttosto che parte accessoria, fosse anch'essa nel dramma parte necessaria ed essenziale. Brillanti accompagnamenti assegnò alla doppia fila dei violini; più maschio e spiritoso rese il lavoro degli strumenti a fiato, adoperandone, spesso, le note acute invece delle medie; secondo la proprietà loro e le occasioni se ne servì e in sortita ed in obbligazione. Tanto dell'effetto della scena era egli sollecito indagatore che, abbreviate le piccole prove di camera, affrettava e moltiplicava le grandi sul palcoscenico, e diceva: voglio sentire l'orchestra, chè del cembalo è poco a fidarsi. E quasi sempre dopo, o in corso di queste prove, mutava, aggiungeva, cancellava alla sua partitura a norma dell'effetto che aveva sentito. Così facendo, egli acquistossi anche un altro merito importante. Vo dir quello d'aver migliorata e perfezionata l'orchestra. Poco o quasi nulla adoperati dapprima, eran accidiosi e freddi i suonatori, quanto la piccola musica che segnar si usava per essi: ma ben Galuppi li scosse dal loro letargo, li rese attivi, importanti, interessati nel buon riuscimento dell'opera. Egli era considerato appunto nelle prove difficile e molesto, perchè, montato appena sul palco, trovava tosto di che ridire su tutto: e sul levar dei tempi, e sull'union dell'arcata, e sulla precisione dei tocchi, e sulle gradazioni di voce, e sul dar grazia e colore ai passi. Infine, dalla accordatura incominciando e proseguendo fino alla coda dell'ultimo pezzo, di continuo li martellava, e non è a dirsi quanto ne indispettisser costoro. Ad un capo d'orchestra, che sgarbatamente gli protestava una volta non potere i violini sostenere un tempo così stretto, come egli voleva, bruscamente egli rispose: — Proveremo venti volte il pezzo e se all'ultima non verrà bene, straccerò le carte ma non rallenterò.

Alla terza volta l'orchestra andò fulminante. Egli ordinò allora da capo, incalzando ancor più e l'orchestra lo seguì e nessun si ruppe le braccia; onde egli poi esclamò con quella

sua naturale schiettezza: — Bravi, siete di quelle bestie che non conoscono la loro forza. — Questi neghittosi però avvidersi alfine che Galuppi col dar loro tante scosse elettriche un grande servigio ad essi medesimi aveva reso. L'orchestra di Venezia era salita in tal fama, ovunque, per di lui merito, che tutte le città vicine chiamavano ai loro teatri i suonatori di Venezia i quali trovavan pane, anzi richiesti erano dappertutto, sicchè, infine, egli diventò altresì l'idolo di costoro medesimi che qualche tempo prima il guardavano come un carnefice che li collava.

Dell'opera buffa, ossia giocosa, in ispecie deve poi chiamarsi Galuppi il vero autore e padre. Egli la introdusse e la fece aggradire in teatro con uno stile ornato, libero, pien di varietà, di vivacità e di capriccio, il quale nè al dramma eroico nè al pastorale, che eran prima gli usati in teatro, a rigor si conviene. Che se Galuppi, come le occasioni portavano, in ogni specie di musica esercitar dovette la penna, la specie però da lui prediletta e che l'attalentava sovra ogni altra, questa fu sempre dei drammi giocosi. Forse anche perchè si affacea di più al suo naturale, vulgar piuttosto ed allegro. E se in ogni altra egli era considerato come uomo principale e primario, in questa era poi riverito come dittatore assoluto. Aveva in lui posto natura una particolar vaghezza di osservazione e di imitazione, un cuor sommamente giocondo, un carattere effuso e popolare; quindi nulla gli riusciva tanto agevole e felice quanto il volgere il suo musicale concetto allo scherzo, al capriccio, al ridicolo, perfino alla scurrilità, alla buffoneria, portandovi un'evidenza originale. In questo genere maravigliose prove egli diede singolarmente con due baccanali carnovaleschi, ossia mascherate, esprimenti l'uno la baruffa delle plebee veneziane, l'altro la sinagoga degli ebrei. Quando i cantori ed i suonatori uscivano ad eseguirle nobilmente mascherati nelle piazze e nei ridotti signorili, tutta la città ne andava pazza e gran moltitudine, trascurando bene spesso le faccende particolari, faceva codazzo plaudendo lungo le vie alla lieta brigata. Ma il più mirabile fu allorquando la mascherata si spinse perfin entro la piazza maggiore del ghetto, (in cui stavano in quei tempi stipate incredibilmente migliaia di famiglie israelitiche) a cantarvi la Sinagoga, veder colà a centinaia gli stessi ebrei sbucar colle teste alle loro finestrelle innumerabili, e sgangherarsi in risate e far festa essi medesimi a quella musica, a quello spettacolo.

Grande ammirazione ebbe certo il Caffi pel Galuppi se nella sua *Storia della musica sacra* dedicò un così encomiastico frammento a lui, come autore comico, mentre di altri musicisti veneti appena accennò le attività diverse da quella sacra. In ogni modo, respingendo le solite futili affermazioni di « autore e padre dell'opera buffa » (a dar retta ai biografi ci sarebbe stata una dozzina di inventori dell'opera buffa e dei finali, nel 700!) dal Caffi conviene trarre quanto ci interessa. Egli dice che il Galuppi rinnovava col suo talento l'originalità di frasi comuni o volgari; ciò non è ammissibile criticamente; ricordiamo piuttosto le manchevolezze da noi avvistate: la fantasia non brillante, e, sovratutto, la scarsa aderenza alla situazione, al verso. Non si rifà la verginità d'una vecchia frase, nè basta metterla in ghingheri perchè non la si riconosca; ciò può illudere momentaneamente e procurare il favore popolare, ma è quanto di più negativo artisticamente e di meno resistente alla storia possa tentarsi. È precisamente quel prendere a caso la prima idea che viene, se ciò non è preceduto da intima elaborazione, che produce la « frase qualunque », la quale si riconosce poi falsa lontana un miglio. Non altrimenti peccarono tutti i compositori comici d'ogni paese; e del vizio della faciloneria soffrirono le conseguenze gli stessi napoletani, che per essere più degli altri specializzati nella commedia e nel canto, e meglio sentivano il canto vocale che le risorse strumentali, erano più disposti a trovare frasi incisive, appropriate, eloquenti. Le preoccupazioni minuziosissime dell'importanza e della condotta orchestrale, mentre ci confermano la sua intima sensibilità drammatica, la sua nobile concezione della molteplice espressione musicale, la sua conoscenza delle risorse strumen-

tali, ci fanno notare che le sue ricerche estetiche e le sue virtù tecniche, non vivificate da forte luce spirituale e da forte originalità, non fruttificarono come era desiderabile, sicchè, malgrado tutto, l'opera comica restò nelle sue mani fragile e frammentario elemento di occasionale e fuggevole edonismo senza vita drammatica e senza organicità; infine, nelle preoccupazioni formali e d'esecuzione del Galuppi sta ancora la ragione della mancata diffusione della sua opera comica nell'Italia meridionale; laggiù non v'era chi ragionasse e dividesse tali preoccupazioni, ma molti opponevano all'arte laboriosa di Galuppi una facile e lieta vena, spumeggiante e travolgente.

VIII

NICCOLÒ PICCINNI

1. La « Buona figliuola » del Goldoni

Due periodi di celebrità ebbe nella sua lunga carriera di compositore teatrale Niccolò Piccinni: uno, culminante nella comica *Buona figliuola*, fu di successo senza contrasti; l'altro, trascorso tra lotte ed amarezze e glorie, fu determinato dagli eventi che fecero di lui il competitore di C. W. Gluck. Ed è sopratutto grazie alle polemiche sorte in questo secondo periodo che il nome di Piccinni ricorre, quasi per consuetudine, accanto a quello di Gluck, nella storia dello svolgimento del dramma musicale settecentesco. Se ciò accade, non è per inevitabile associazione di idee nella valutazione critica dei due compositori, non per imprescindibili ragioni di loro affinità o dissimiglianze, ma piuttosto per loro lievi analogie, interessanti la storia della cultura, come eco di avvenimenti, riguardanti le cronache della società intellettuale francese fra il '60 e l'80. Nè della competizione di Piccinni con Gluck, nè delle contese e dispute da quella derivate, ci tocca qui di trattare. Augurandoci che si proceda una buona volta allo studio del Piccinni serio, indipendentemente dalle contingenze occasionali della sua vita — probabilmente per concludere che si fece una questione rumorosa, di beghe, di moda, mentre non c'era da

esitare nella scelta tra la potenza drammatica e la luce spirituale del tedesco e la modesta maniera dell'italiano — in attesa, dunque, d'uno studio chiarificatore del Piccinni serio, non solo tralasceremo ogni accenno esulante dall'ambito di questi studii, ma non avvicineremo il Gluck comico al Piccinni comico, avvicinamento ozioso ed impossibile per ovvie ragioni [1]. Dalla conoscenza del Piccinni comico si deduce che nella tendenza non-tragica egli fu più personale ed eloquente e commovente artista che in quella tragica, evidentemente debole, e però da lui sforzata a rappresentare retoricamente e convenzionalmente quel che egli stesso non sentiva profondamente.

Nato a Bari il 16 gennaio 1728 [2], a quattordici anni fu ammesso nel Conservatorio di S. Onofrio, a Napoli, ove studiò con il Leo ed il Durante; ne uscì dopo dodici anni, e si dedicò subito alla musica buffa, di cui il Logroscino era allora il più acclamato produttore. Le sue prime opere sarebbero state — ed è bene avvertire che numerose incertezze hanno fatto perplessi biografi e cronisti [3] data la mancanza o la raffazzonatura dei testi — nel '52 il *Curioso del proprio danno*, nel '54 le *Donne dispettose*, libretto del Palomba, trionfate malgrado una cabala che gli amici di Logroscino avrebbero ordita, nel '55 le *Gelosie*, nel '56 l'*Astrologo* (?), nel '57 l'*Amante ridicolo* e la *Schiava siria*, nel '58 *Madama Arrighetta* (*Petiton*) del Palomba, la *Scaltra letterata*, l'*Uccellatore* (?),

---

[1] V. il cap. *Die Schöpfung der deutschen Komischen Oper* nel Gluck di MAX AREND, 1921.

[2] Per la biogr. vedi P. L. GINGUENÉ, *Notice sur la vie et les ouvrages de N. P.* — Paris, An. IX, il FLORIMO ed il romanzesco DESNOIRESTERRES.

[3] Una prima cronologia è stata redatta dal CAMETTI in *R. M. I.*, 1901.

nel '59 le *Trame per amore*. Queste opere furono rappresentate a Napoli, qualcuna riprodotta altrove [1]. Dopo otto anni di pratica teatrale, nel '60, il Piccinni, recatosi a Roma, compose l'opera comica che doveva renderlo famoso in tale tendenza: la *Cecchina*.

a) Da « Pamela » a « Cecchina »

Il Goldoni narra nelle sue *Memorie* [2] come e quando nacque la *Buona figliuola* [3]:

Nel mese di marzo del 1756, fui chiamato a Parma per ordine di S. A. R. l'Infante don Filippo. Questo principe, che teneva di guarnigione una truppa francese numerosissima e benissimo disciplinata, voleva esso pure avere una opera comica italiana. Mi fece, dunque, l'onore d'incaricarmi di tre composizioni per l'apertura di quel nuovo spettacolo. Giunto a Parma, fui condotto a Colorno, ove era la corte, e fui presentato al signor Du Tillot... Questo bravo e degno francese, pieno di vivacità, di ingegno e di probità, mi accolse benignamente, mi diede un bellissimo appartamento, mi assegnò un posto alla sua tavola, e m'indirizzò per le necessarie istruzioni al signor Jacobi, incaricato della direzione degli spettacoli. Andai l'istesso giorno alla Commedia della Corte, e fu questa la prima volta che vidi comici francesi. [Qui il Goldoni racconta il noto episodio: Vedendo il « primo amoroso » abbracciare la sua amante, gesto teatrale proibito agli italiani, gridò: Bravo! il che chiamò su lui l'attenzione del Principe e degli astanti]. Godei per qualche tempo le delizie di Colorno, e mi ritirai in seguito a Parma per intraprendere con tutta tranquillità il lavoro commes-

[1] Alcune forme delle prime opere di Piccinni sono state studiate da H. Abert in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1913.

[2] II, cap. 31.

[3] Il Goldoni ricorda questo suo libretto col titolo che dapprima ebbe nell'opera del Duni, e poi nella traduzione francese dell'opera di Piccinni; in Italia il libretto fu più comunemente conosciuto col titolo: la *Cecchina*.

somi. Terminai le tre commedie ordinatemi; la prima fu *La buona Figliuola*; la seconda *Il Festino*; la terza *I viaggiatori ridicoli.* Il soggetto della *Buona figliuola* lo ricavai dalla mia commedia *Pamela*, ed il signor Duni ne fece la musica. L'opera incontrò molto, e avrebbe incontrato anche di più se miglior fosse stata l'esecuzione. Però questa medesima opera ebbe una sorte migliore in mano del signor Piccinni, che, alcuni anni dopo, avendo avuto la commissione di un'opera comica per Roma, preferì questo vecchio dramma a tutti i nuovi che gli vennero proposti[1]. Dal signor Ferradini fu poi scritta la musica del *Festino*, ed il signor Mazzoni scrisse quella dei *Viaggiatori ridicoli.*

Questi due maestri di cappella riuscirono entrambi perfettamente, poichè i sopradetti drammi furono bene accolti tanto alla lettura come alla rappresentazione; con tutto questo però non bastavano gli sforzi dei compositori per supplire ai difetti degli attori, e, trattandosi dell'opera comica principalmente, ho veduto spesso le opere mediocri sostenersi per solo effetto della buona esecuzione, ed all'opposto rarissimamente riuscire le buone opere eseguite male.

La *Pamela* è del 1750, la *Buona figliuola* è del '56. È interessante notare come Goldoni abbia trasformata la sua commedia nel libretto, quali elementi mantenne, quali abolì, quali introdusse; tali rilievi sono anche più interessanti, al fine di intendere

[1] Questa notizia del Goldoni denuncia una delle inesattezze della *History* del Burney, il quale (IV, pag. 489) scrisse: « La *Buona figliuola* di Piccinni [rappres. a Londra, 9 dec. '66] rese il nome del suo compositore, non ancora diffuso in Inghilterra, caro ad ogni amatore di musica. Questa mirabile produzione, prima di essere rappresentata qui, salvò un impresario di Roma dalla rovina, e fu rappresentata nelle principali città d'Italia. Nel 1760, Piccinni, passando per Roma, diretto a Milano, fu invitato a comporre un'opera pel *Teatro delle Dame*. Non c'erano libretti pronti; fatto invito al poeta Goldoni, che in quel tempo era a Roma, egli fornì il dramma musicale della *Buona figliuola*, tratto, in pochi giorni, dalla sua commedia di *Pamela* ». In quanto alla composizione, il Ginguené, nella biografia di Piccinni, dice che l'autore si rinchiuse in casa, rifiutando di ricevere chicchessia, con due copisti; in diciotto giorni la partitura fu composta, copiata, e l'opera rappresentata.

quale concetto avesse il Goldoni del libretto comico, se si pensa che la *Pamela*, pur non essendo opera goldoniana originale, nè della maturità, non fu pertanto scritta senza qualche preoccupazione moralistica — denunciata nell'avvertenza «a chi legge» e nelle *Memorie* — più che artistica.

Giova ricordare che nella prefazione alla *Pamela*, l'autore, dopo aver alluso alla fonte letteraria della commedia, giudicandola, senza nominarla, «graziosissimo romanzo inglese»[1], dichiara di essersi preoccupato se gli fosse o no convenuto di accogliere tutto lo svolgimento dato dall'autore inglese alla storia di una serva sposata da un nobile. Egli non volle offendere i costumi italiani, mettendo in scena il connubio irregolare. «In Londra, notò, poco scrupolo si fanno alcuni di tai nozze e legge non è colà che le vieti». Nè, d'altro canto, s'acconciò a mutar di luogo la commedia, «come sembra abbia fatto il celebre monsieur Voltaire, colla sua *Nanine*, argomento stessissimo di *Pamela*». Goldoni volle serbare «i bei caratteri inglesi», e preferì inventare un lieto fine: scoprendosi che Pamela è figliuola d'un nobile, le sue nozze con un nobile inglese non appaiono più scandalose. Così il Goldoni, reputando la commedia «scuola dei costumi», affermava di aver «ima-

[1] G. B. Marchesi in *Romanzieri e Romanzi italiani del 700* (Bergamo, 1903), occupandosi della *Pamela* del Richardson, delle sue traduzioni e trasformazioni, ne ricorda il titolo nella prima edizione (1740): *Pamela, o la virtù ricompensata, seguito di lettere famigliari, scritte da una bella giovinetta a' suoi genitori, e pubblicate al fine di coltivare i principii della Virtù e della Religione nella mente dei giovani dei due sessi; opera la quale ha un fondamento di verità, e mentre intrattiene piacevolmente lo spirito con gran copia d' incidenti curiosi e lagrimevoli, è interamente purgata da tutte quelle imagini, le quali in troppi scritti composti per il semplice divertimento, tendono ad infiammare il cuore anzichè ad istruirlo*; titolo che, nota giustamente il Marchesi, rinchiude un intero programma.

ginato uno scioglimento che, lungi dall'essere pericoloso, potesse anzi servire di modello ai virtuosi amanti, e render la catastrofe soddisfacente e piacevole nel tempo stesso ».

È nota la commedia goldoniana. Pertanto lasciamo che l'autore stesso ce ne ricordi le vicende [1]:

Pamela apre la scena con Jevre, vecchia governante di casa: essa piange la sua padrona morta da qualche mese, e così espone al pubblico la sua attuale condizione. Essa è una campagnuola che Miledi aveva preso con sè come cameriera, ma che amava qual figlia, e alla quale aveva procurato una educazione superiore alla sua condizione. Cade il discorso sopra il figlio della defunta, e Jevre fa sperare a Pamela che milord Bonfil, non avrebbe mai dimenticato, a di lei riguardo, le raccomandazioni della madre. Mediante alcune interrotte espressioni, accompagnate da qualche sospiro, Pamela lascia trasparire la sua inclinazione per il giovane padrone. Vuol abbandonare Londra, vuol ritornare nel seno della sua famiglia, ed ecco il contrasto dell'amore e della virtù. Nel corso della commedia vedesi il giovane lord ardere del fuoco medesimo di Pamela. Essa è saggia. Milord fa i tentativi possibili per sottoporla ai suoi voleri, ma Pamela è immutabile, ed egli divien furioso. Miledi Dauvre, sorella di milord Bonfil, si accorge della passione del fratello e gli chiede Pamela. Esita Bonfil, da principio; acconsente e poi revoca il consenso; chiude Pamela; ed eccolo nella più grande agitazione. L'amico suo lord Artur va un giorno a trovarlo, e ben si avvede dell'interno rammarico di lui; procura di sollevarlo e gli propone nel tempo stesso tre differenti partiti per ammogliarsi. Bonfil non ne trova alcuno di suo genio. Segue tra questi due amici una scena, che è una specie di discussione sopra la scelta della moglie, sulla libertà inglese, e sugli inconvenienti delle unioni ineguali relativamente alla successione. Quest'ultimo argomento fa impressione sull'animo di Bonfil, e ne è vivamente colpito, ma non sa determinarsi a rinunziare a Pamela. Essa aveva scritto a suo padre, e lo aveva informato del suo impaccio, de' suoi timori. Giunge egli intanto, si presenta a Milord, gli chiede

[1] *Memorie*, parte II, cap. 9.

la figlia, e Milord ricusa renderla. Andreuve — così chiamasi il vecchio — domanda seriamente a milord quali mire abbia sopra di lei. Milord confessa allora la sua passione, ama Pamela e si reputerebbe felice se potesse farla sua moglie; non l'interesse pertanto, ma la sua condizione e la sua nascita gli impedisce d'esser felice. Il vecchio, commosso dai sentimenti di milord, veduto il momento di far la felicità di sua figlia, gli confida il suo più gran segreto. Andreuve non è il suo nome; egli è il conte d'Auspigh scozzese, che nelle rivoluzioni di quel regno fu annoverato tra i ribelli della corona britannica, e si salvò sulle montagne d'Inghilterra, comprando, col denaro restatogli, terreno bastante per lavorare e sussistere. Egli dà prove del suo antico stato, e cita testimoni tuttora viventi che lo possono riconoscere. Milord esamina le carte, vede i testimoni, sollecita la grazia per l'uomo proscritto, l'ottiene senza difficoltà, e sposa Pamela: ecco la virtù ricompensata, ecco salva la convenienza. Il più singolare di questa commedia però si è che, dopo tale riconoscimento, in cui dovrebbe appunto aver termine l'azione secondo le regole dell'arte, vi sono anzi alcune scene, le quali, invece di annoiare, divertono quanto le precedenti, e forse anche di più. Pamela ignora tutto quello che è seguito tra Bonfil e suo padre: non riconosce il suo nuovo stato, ed è pronta a lasciare l'amante: questi si diverte a tormentarla; dice che è per ammogliarsi, che è per isposare la contessa d'Auspigh, e ne fa egli stesso l'elogio. Pamela è in angustie; in quel momento giunge il padre di lei e la sospinge ad abbracciare Milord; ma essa nulla comprende; si cerca di porla al fatto di tutto, ed essa non crede: la saluta Jevre col nome di padrona, e Miledi Dauvre viene a farle il suo complimento. Insomma Pamela è assicurata della sua felicità: sempre però modesta e riconoscente, varia condizione ma non varia carattere.

b) La « Cecchina »

Sei anni dopo, Goldoni riprendeva la sua *Pamela* per trasferirla nel teatro musicale, e la cangiava sostanzialmente. La scena non è più a Londra, ma « nel feudo del marchese della Conchiglia ». I personaggi sono mutati non solo nei nomi — Milord

Bonfil è divenuto il marchese della Conchiglia; Miledi Dauvre, sua sorella, è la marchesa Lucinda; Pamela è Cecchina — ma anche nelle loro caratteristiche. La tela, perduta la sua semplicità, si complica per una frammentaria ricchezza episodica, che serve a sostituire, con l'interesse destato da nuovi intrecci, la tesi moralizzatrice e sociale diluita e quasi soppressa. Nella commedia avevano importanza soltanto l'amore di Pamela e di Milord e le dipendenti questioni d'onore; e tutta la trama era tessuta con le vicende di queste due forze. Nel libretto invece le questioni d'onore sono rilevate soltanto in quanto cagionano complicazioni ed incidenti, mentre le coppie d'innamorati vengono in primo piano, si moltiplicano, e danno origine ad intrecci comici, ad alternate scene di gelosia, di tenerezza, di sdegno, di gioia. Fra i personaggi sono soppressi, oltre ad alcuni comprimarii, segretario, cameriere, ecc., l'amico moralizzatore, lord Artur, ed il giovanotto audace, il cavalier Ernold. La marchesa Lucinda, che non è sorella ma nipote del vecchio Marchese, s'oppone alle nozze di lui con Cecchina, non tanto per tenere alto l'onore del casato quanto per scongiurare l'abbandono di cui la minaccia il suo fidanzato, il cavalier Armidoro, nuovo personaggio. Milord Bonfil, uomo serio, preso dalla passione, incerto ma pur ragionevole, che ha consapevolezza del suo stato, è qui mutato in un vecchietto arzillo, cui il pizzicor d'amore dà un tono necessariamente comico; infatti, il marchese della Conchiglia, facendosi un esame di coscienza, dice, (I, 5):

Cecchina mi ha piagato
E mi ha fatto venir mezzo insensato.
Il martellin nel core
Ticche tocche mi fa;

S'ella dice di sì, forse, chi sa!
Il desiderio mio
È di trovarla un dì di buon umore,
Che ancor lei senta il martellin d'amore.
Ma pian, non tanta fretta.
Pria che il ferro si scaldi a sì gran foco,
Fra noi pensiamo e discorriamo un poco.
Quanti son gli anni
Che hai sulle spalle?
Sono sessanta,
Se non di più.
Hai più lo spirito
Di gioventù?
Credo di no.
Sento ch'io vo
Di male in peggio.
Sempre così.
La robustezza cala ogni dì.
Le gambe tremano,
Le forze mancano.
Povero vecchio
Cosa vuoi far?
Sono ancor vivo:
Voglio sperar.

La vecchia e rispettosa cameriera Jevre, cui si confida Milord, è mutata in una vispa contadinella, Sandrina, che per un istante si crede amata dal vecchio Marchese, e poi, disillusa, prende a detestare Cecchina. Il vecchio Maggiordomo, che ha tenerezze appena appena confessate per Pamela, è qui divenuto un giovane lavoratore, Mengotto, disposto a lasciare la sua Sandrina, contadina, per le grazie più eleganti di Cecchina, giardiniera. Inoltre, all'importante personaggio del vecchio e nobile padre di Pamela, così decoroso e decorativo, austero nella sua fierezza, forte della sua tradizione nobiliare, chiuso nel suo drammatico mistero di rivoluzionario e di esiliato, è sostituita la macchietta d'un soldato

tedesco, bellicoso, donnaiuolo e bevitore, inviato dal suo Colonnello, barone tedesco, a ricercare, dopo vent'anni, una figliuola di lui, lasciata in Italia, durante la guerra; e questa figliuola, di nome Mariandel, non è altra che Cecchina [1]. Ed infine, anche Pamela è sostanzialmente mutata. Cecchina non è che un'assai pallida ombra di Pamela, che non fu, del resto, un personaggio molto sostanzioso. Cecchina è presentata pur essa come una fanciulla angustiata dall'oscurità del suo stato sociale, dal suo amore inconfessabile, ma il suo dramma è assai più lieve e superficiale di quello di Pamela; e cioè la protagonista stessa del libretto è assai meno pensosa e significativa di quella della commedia. Meno significativa, ma, forse, più graziosa e certamente più italiana; qualche sua frasuccia, sia pure in versi non forbiti, ce la fa immaginare più semplice, più schietta; sorridente fra le lagrime, senza la musoneria ed i discorsi retorici di Pamela; il suo caso ci sembra più pietoso di quello di Pamela; costei è bene agguerrita, per temperamento e per educazione, contro gli assalti di Bonfil, con accanto un guardiano come la Jevre; Cecchina è veramente sola, contro molti che la maltrattano. La contadina, la giardiniera ha meno infingimenti, meno « letteratura » della civilissima cameriera londinese; approfondisce

---

[1] Nell'edizione parigina: *La Buona | Figliuola | opera bouffon en III actes | traduit de l'Italien | dédié | à Monseigneur le Marêchal | Duc de Richelieu | Musique de M. Piccini | arrangée par | M. Baccelli | Representé pour la prémiere fois par les Comédiens ital. | ordinaires du Roi le 10 Juin 1771 |* — copia cortesemente comunicatami dal professore F. Vatielli, Bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna — i personaggi sono altrimenti chiamati: in più, appare, alla fine, un Uffiziale, padre di Rosette (Cecchina); ed anche l'intreccio è in qualche punto mutato.

meno le sue pene, e forse la sua rustica saggezza la dispone a considerare la vita meno pessimisticamente. Ma non si può andare a fondo nella psicologia di Cecchina, poichè Goldoni stesso non dette al suo personaggio una vita ricca d'esperienze; subordinando alle esigenze teatrali l'azione, ora troncò una situazione, ora introdusse estranei elementi, sicchè assai sommariamente vediamo nel cuore della protagonista. Che cosa, dunque, il Goldoni si propose nel libretto di Cecchina? Preso come punto di partenza il caso di Pamela, quasi come un pretesto, condusse la commedia verso un simile « lieto fine », a traverso intrecci voluti, che talvolta si preoccupò di celare, tal altra lasciò visibili. Ma a Cecchina dedicò qualche cura, dandole gentili movenze e commoventi parole. E furono queste, e soltanto queste, che ispirarono Piccinni.

Appena finita la Sinfonia, in tre tempi, uno spiritoso, un leggiadro e mesto andante, un breve presto, apertasi la scena, « un giardino delizioso di fiori, attiguo al palazzo del Marchese », vediamo Cecchina che s'aggira fra le aiuole, versando acqua su i suoi fiori; mite e buona, semplice e graziosa, gode nell'aspirare i profumi; nella mattinale solitudine un ingenuo sentimento le sorge nell'animo; e canta, « andante grazioso », una strofe in cui la soavità e la letizia della contemplazione sono lievemente velati di malinconia:

Che piacer, che bel diletto
È il vedere in sul mattino
Colla rosa il gelsomino
In bellezza gareggiar!
E potere all'erba, ai fiori,
Dir: Son io, coi freschi umori
Che vi vengo ad inaffiar.

La melodia vocale segue qui il canto dei violini (l'orchestra è ridotta al quartetto d'archi), ciò che di rado avviene in questo spartito, ove, come noteremo, le voci stanno sempre a parte, accompagnate da disegni diversi. Poscia, in recitativo, Cecchina si presenta al pubblico:

> Ah non potea la sorte
> In mezzo al caso mio, duro e funesto,
> Esercizio miglior darmi di questo!
> Povera sventurata!
> Non so di chi sia nata.
> Questo è il triste pensier che mi tormenta.
> Godo colle mie mani
> Un germoglio troncar dall'arboscello
> E mirarlo cresciuto arbor novello.
> Godo io stessa innestar sul prun selvaggio,
> In dolce primavera,
> Or le pesche succose, ed or le pera.

Se i versi non sono belli, i sentimenti sono gentili. E la presentazione musicale e scenica della protagonista è tale da interessare vivamente. Ed ecco sopraggiungere Mengotto, con offerte e richieste d'amore. Cecchina si schermisce; al più potrà dargli

> quell'amor con cui s'amano
> I fratelli, gli amici.
> Nell'innocente amor c'entri ancor tu,
> Come amico e fratello, e niente più.

E Mengotto s'accontenta pel momento, sperando. E canta un'aria in « allegro comodo » che, a dirla francamente, è più insipida delle parole stesse.

> Non comoda all'amante
> L'affetto di parente.
> Però meglio è che niente,
> Mi voglio contentar.

Se mi ami da fratello,
Un dì, visetto bello,
Potrà la sorellina
Sposina diventar.

L'aria non è comica, nè seria; è insipida. E se alla prima quartina non disdice del tutto lo spunto vocale, con agile accompagnamento di violini, la seconda non ha alcun suffragio dalla insignificante chiusa dell'aria. Tutto qui sa di convenzionale riempitivo. In un breve dialogo di Cecchina col Marchese si apprendono sommariamente le rispettive situazioni. La ragazza teme di tradire il suo segreto amore pel vecchio Marchese. (L'aver dato Goldoni molti anni al Marchese, costituendo la tradizionale figura del vecchio innamorato, fu pericoloso giuoco comico, poichè l'autore rischiò di far diventar ridicola anche la donna innamorata del vecchio!) Il Marchese vorrebbe trattenere la ragazza, ma questa gli sfugge.

Eh! dal suo turbamento
Capisco che mi adora,
Ma teme a dirlo: ed è innocente ancora

— mormora il Marchese. E càpita, nel giardino, portando sulle spalle due ceste piene di frutta, Sandrina, la giovane contadina. Si presenta con una *complainte:*

Poverina, tutto il dì
Faticar deggio così!
Lavorare e coltivar!
E le frutta ho da portar!
E son tanta tenerina!
Poverina!
Chi mi viene ad aiutar?

Bastò a Piccinni tale spunto sentimentale per creare un delicato e dolente spunto melodico, un

« larghetto $^{6}/_{8}$ », che si direbbe perfino esuberante di emotività per la situazione del momento e per il personaggio stesso. Una molle cantilena. Ora accade che il Marchese fa qualche vezzo alla contadina, la quale s'immagina che il padrone l'ami; poi, il Marchese la prega di riferire a Cecchina che egli l'ama; indignazione della ragazza, la quale, imbattendosi in Armidoro, che viene a visitare la sposa, marchesa Lucinda, gli denunzia l'amore senile del Marchese. Ed il cavaliere, pensando all'ignobile parentado, si rattrista, poichè

> ... l'onor nel nostro seno
> Colla vita ha da durar.

Mutamento di scena. Interno della casa del Marchese. « Logge terrene corrispondenti alla Piazza ». La marchesa Lucinda riceve la visita del suo fidanzato ed apprende da lui la notizia che suo zio se la intende con la giardiniera.

La Marchesa. ..... Del signor zio
Conosco il cor. Ma se dal cieco amor
Si lasciasse tradir, se mai cedesse
Al desio delle nozze inonorate,
Armidoro crudel, voi mi lasciàte?
Il Cavaliere. Quel che farei non so. So che vi adoro.
So che mi costerebbe
Il perdervi la vita; ma non deggio
Ad onta dell'amor, che mi consiglia,
Il decoro tradir della famiglia.

E scongiura l'amante di impedire le nozze di Cecchina col Marchese. Lucinda manda la cameriera Paoluccia a chiamare Cecchina; intanto essa si sfoga contro i tempi che corrono. È qui alquanto felice l'aria di Piccinni, che segue ritmicamente i versi

bizzarri, cercando motivi o risorse comiche tali da caratterizzare la Marchesa, che dal librettista è tratta verso il comico.

Che superbìa maledetta
Che si vede a dominar!
Ogni misera donnetta
Si procura d'innalzar.
Non vi è più fra le persone
Quella giusta proporzione
Che si usava praticar!

Ciascuna oggidì,
Col chicchirichì,
Lustrissima sì,
Bracciere di qua,
Bracciere di là,
Pomposa, vezzosa,
Brillando sen va.

Poco interessante nell'inizio, l'aria diventa vivace, quasi umoristica, nella seconda strofa, ove sembra che voce e violini insieme rifacciano il verso del « chicchirichì ». Chiamata la Cecchina, Lucinda le annuncia che dovrà andare al servizio di sua sorella.

CECCHINA. Signora mia... con vostra permissione...
L'ha saputo il padrone?

Sdegno e minacce di Lucinda. Intervento del Marchese. Contrasto fra zio e nipote. (Queste scene provengono direttamente da *Pamela* e son quasi il sunto di quelle). Cecchina, confusa, angustiata dagli aspri discorsi dei Marchesi, ingiuriata da Lucinda, canta un'aria molto tenera, tutta pause e sospiri, fra lagrime e singhiozzi, accompagnata da un insi-

stente disegno dei violini secondi, mentre i primi, in sordina, vánno colla parte.

Una povera ragazza,
Padre e madre che non ha,
Si maltratta, si strapazza;
Questa è troppa crudeltà!
Sì, signora, sì padrone,
Che con vostra permissione
Voglio andarmene di qua.
Partirò, me ne andrò
A cercar la carità.
Poverina, la Cecchina,
Qualche cosa troverà.
Sì, signore, sì, padrona,
So che il ciel non abbandona
L'innocenza e l'onestà.

Quest'aria, di cui la melodia è preannunziata dai violini in sordina, sembra, alle prime note, una canzonetta settecentesca alla francese; subito dopo, per le spezzature della frase, per le modulazioni dolenti, per l'accompagnamento grigio dei violini in sordina, l'aria precisa il suo carattere di *complainte*. Non è molto ricca di drammaticità, nè di varietà; pure, se la ripensiamo accanto all'aria di presentazione della protagonista, appare perfettamente adeguata a caratterizzare il lieve dramma di Cecchina.

Altro mutamento di scena. « Campagna con colline praticabili ». Probabilmente la scena fingeva una strada di campagna all'uscita del paese, non lontano dal palazzo del Marchese, avendo nel fondo qualche elevazione del terreno, e più indietro, una serie di colli. Scende la sera. Le pettegoluccie, Sandrina e Paoluccia, son lì a chiacchierare di Cecchina e dei fatti della giornata. Dov'è andata? Non si sa se sia già partita. Meglio così, i contadini non perderanno più la testa per lei. Poi, non si sa di chi

sia figlia. Di assassini? Di zingari? Ed ecco venir lentamente Cecchina; immaginiamocela triste e lagrimante, ad occhi bassi, con un grosso involto in mano, in cui avrà racchiuso le sue cose, avviarsi verso la nuova casa padronale. A mezza voce i violini cominciano (qui si inizia il finale del I atto) un mormorìo, « andante $^6/_8$ », al quale Cecchina aggiunge il suo flebile canto:

Vo cercando, e non ritrovo,
La mia pace e il mio conforto;
Che per tutto meco porto
Una spina in mezzo al cor.

Ha appena detto l'ultima parola che le ragazze, nascostesi al vederla sopraggiungere, vengono fuori, e con efficace pettegola frasuccia, mostrando di interessarsi di lei, le domandano:

Che si fa, per di qua?
Signorina, dove va?

Con maggior mestizia risponde Cecchina:

Care amiche, addio per sempre.
Già vi lascio, e m'incammino
A cercar miglior destino,
A cercar sorte miglior.

E s'avvia lentamente. Ma alle sue spalle stride il riso schernitore delle ragazze, che con altra frase pettegola, ritmicamente efficace, le gridano:

Vada pur, se se ne va,
Mille miglia via di qua.

Cecchina sta per fermarsi e rispondere, quando ecco Mengotto, che torna dalla campagna; la vede

nell'atto di partire e le chiede ansioso poche note frastagliate da pause, sull'iniziale movimento dei violini:

> Dove vai?... Cecchina bella!...
> Dove vai?... Mio dolce amor!...

Le ragazze non le danno il tempo di rispondere; con una terza frasuccia, la denunciano a Mengotto:

> Sì, signore, già si sa,
> Coll'amante se ne andrà!

E poichè Cecchina, sdegnata e piangente, s'è rivolta contro di loro, le ragazze la scherniscono; par di vederle fare inchini e saluti, alla maniera signorile, avanzando il piede e sollevando civettuolamente la gonna, quando le dicono, in terza, su una frase — la quarta che Piccinni ha trovato, per questa situazione — tutta irrisione ed insinuazione, strisciante e subdola:

> Mi condoni, mi perdoni
> Della mia temerità.

Generosamente, Mengotto vuol condurla via, accontentandosi del suo amore di «sorellina» e Cecchina si rasserena un po'. (Ah! perchè qui, con l'inopportunità che è tutta propria dello svolgimento scolastico del «pezzo» melodrammatico, Piccinni ha fatto riprendere a Cecchina la frase d'insinuazione, che era così appropriata per le pettegole? È una doccia fredda, sull'entusiasmo; è un momento d'arresto del felice dinamismo del finale). Ma le ragazze incalzano, ferocemente:

Sia Mengotto il conduttore
Dell'amante del padrone;
Ed il povero babbione
Sia mezzan del protettore.
MENGOTTO. Del padrone?
SANDR. e PAOL. Così è;
Il suo cuor non è per te.

Alla risposta irata di Mengotto a Cecchina:

Resta pur, se d'altri sei!

l'orchestra tronca il movimento iniziale del finale e passa ad un allegro assai, in quattro, frase movimentata ma non molto espressiva, sulla quale Cecchina canta:

Ah! congiura a' danni miei
Tutto il Mondo traditor!

In quel momento sopraggiunge il Marchese, che ha saputo della partenza di Cecchina. L'orchestra lo presenta con una frase spezzata, dolente:

Vuol Cecchina abbandonarmi?

E le pettegole, pronte a interloquire (riprendendo il movimento dell'andante $^6/_8$)

Con Mengotto se ne va,
Ch'è l'amato fortunato
Che il suo cor si goderà.

Ripresa dell'« allegro assai » per la risposta del Marchese:

Vanne pure, ingrato core,
Più di te non ho pietà.

Ora l'orchestra riprende per Cecchina il disegno spezzato e dolente con il quale ha presentato il Marchese. (Si deve credere qui che Piccinni fu ossequioso allo scolasticismo della ripresa o alla sua intenzione di accomunare nella stessa frase la voce dei due innamorati?). Ed il finale scorre rapido, fra i motteggi delle pettegole, che riprendono l'incisiva frase insinuatrice, le brevi frasi sdegnose di Mengotto e del Marchese, le suppliche di Cecchina.

Un finale assai drammatico, ricco di contrasti, con belle caratterizzazioni. Cecchina conferma il suo tono di debolezza e di tristezza; le pettegole sono squisitamente dipinte con una folla di tratti incisivi e coloriti; e se Mengotto neppur qui si delinea, il Marchese, invece, sembra vivere un istante pateticamente nella pietà e nell'amore della povera fanciulla.

All'inizio del II atto, troviamo il Marchese, che, abbandonata Cecchina, ora la invoca; una modesta aria, senza alcuna velleità di vocalizzi da opera seria, sulla strofe:

Dov'è Cecchina? oh ciel!
Dov'è fuggita, ohimè!
Barbaro fato!
Sorte spietata!
Dove n'è andata?
Dov'è il mio cor?

Siamo in un « Boschetto con viale delizioso ». Evidentemente la scena finge una località non lontana dal palazzo del Marchese. Il cavaliere Armidoro guida alcuni uomini armati, che conducono Cecchina. Dove?

CAV. Amici, sia condotta
Alla città costei, sia consegnata
Al Cavalier, cui va diretto il foglio.
Sciocca; ti pentirai del folle orgoglio.

Mentre il corteo s'avvia, ecco Mengotto; uno sguardo, comprende; e poichè è pentito d'aver abbandonata Cecchina, decide di salvarla; chiede l'aiuto di alcuni cacciatori; con essi pone in fuga gli armati (dei quali uno perde, fuggendo, la spada) e libera Cecchina; tutto ciò è molto sommario e futile, nel libretto; ed ancor più appiccicata è l'entrata in scena del Marchese, che toglie la ragazza a Mengotto e se ne va con essa. Mengotto, disperato, raccoglie la spada caduta ad uno dei custodi di Cecchina, e vuole uccidersi. Questa scena è ridicola, e fa cadere il tono della commedia, tenuto finora fra il patetico ed il più fine comico. C'è un recitativo accompagnato, poi un'aria, non degne di rilievo. Mengotto sta per trafiggersi, ma un soldato tedesco, intervenendo a tempo, gli impedisce il colpo.

TAGLIAF. Tu, canaglia, poltrone,
Foler, disperazione,
Spada per ti passar? Se vol morire
Calantome onorate
Alla gherra finir, morir soldate.

Mengotto gli narra brevemente le sue pene d'amore.

TAGLIAF. E per donna talian star disperato?
Tatesco niente importa.
Per gherra, per onor perder la pelle.
Ma no morir per queste pacatelle.
Fenir, fenir con me.
MENG. Ma, in cortesia,
Chi è Vossignoria?
TAGLIAF. Star buon soldato,
Granatier, che serfir mio colonello.
Stato Italia altra volta, e star fenuto
Attesso per cercar
Pichla ragazzina dove star.

Per questo pittoresco personaggio Piccinni non ha trovato notevoli motivi comici; ha ravvivato bensì l'orchestra con flauti, corni, oboi, suscitando qui e là qualche più colorita sonorità, mentre il soldato canta:

Sì, sì, paesan, fenir,
Che alla gherra contenti
Star tutte sorte de difertimenti.
Star violone, star violine,
Star strumenti in quantità.
Belle Fraile graziosine
Per ballare uissasà.
Se nemico star lontane,
Trinch Vain Lanzman.
Quando in campo deve andar,
Sempre lustiche si sta.
Salta, balla, uissasà.

Piccinni non ha tratto gran partito da questa macchietta, di cui il successo presso il pubblico era evidentemente determinato dalla comicità dell'attore, dalla sua pronunzia, dal suo trucco, grossa corporatura, naso e zigomi rossi, pel troppo bere, uniforme curiosa, armatura pesante, contrasto fra l'apparenza massiccia e rude e le allegrie descritte. Qui, dunque, alla metà del secondo atto già si comincia a prevedere quale possa essere il lieto fine, mentre nella *Pamela* Goldoni riserbava la soluzione alle ultime scene.

Mutata la scena, ci ritroviamo nell'interno del palazzo del Marchese, ove Armidoro e Lucinda discorrono, lieti ormai dell'allontanamento di Cecchina. Ma Sandrina e Paoluccia vengono a far sapere che la giardiniera è stata ricondotta in palazzo dal Marchese, e chiusa in una camera. Indignazione. Furibonda e comica, Lucinda dà ordini imprecisi e contrarii alle due ragazze, ora vuole che vadano a

chiamare lo zio, ora che sorveglino Cecchina. E le due ragazze vanno, tornano, riferiscono, scappano di nuovo, tornano. Una scenetta graziosa, nella quale Piccinni è riuscito felicemente; una frase curiosetta e saltellante, presentata prima dai violini « a punta d'arco », è successivamente ripresa dalle due voci alternate:

PAOL. — Per il buco della chiave
Ho veduto la ragazza
Che pareva mezza pazza
Da sè sola tarroccar. *parte*

SAND. (*ritor.*) — Ho veduto dalla porta
La Cecchina giardiniera
Che passeggia e si dispera,
Ch'è vicina a delirar. *parte*

PAOL. (*ritor.*) — Ho veduto che il padrone
Si avvicina a quella stanza,
E mi par, secondo usanza,
Che la voglia consolar. *parte*

SAND. (*ritor.*) — Il padrone vuol aprire
Vuol parlar con la fanciulla.
Ma non voglio dirgli nulla,
Non mi voglio far gridar.

E scappano via. Seguono: un dialogo fra il Marchese, insinuante, e Cecchina, dignitosa; un dialogo fra il Marchese e Sandrina, che nulla aggiunge. Poi una scena fra il Marchese e Tagliaferro, nella quale si ha la certezza che Cecchina è figliuola d'un colonnello tedesco, nobile, barone, e si chiama Mariandel; questa scena, utile alla soluzione della commedia, è resa lepida da qualche battuta del tedesco.

Altro mutamento di scena. Un giardino presso il palazzo; pergolati, sedili, scalinate d'accesso al palazzo. Cecchina sola. Ella ha parole di tristezza

e d'angoscia; si domanda chi mai sia suo padre, e se mai lo conoscerà.

> Ma vano è il sospirar! Vano, infelice,
> È il desio, che m'ingombra.
> Vuo' sedere a quest'ombra. Almen venisse
> A ristorar quest'alma
> Di sonno lusinghier la dolce calma.

Seduta su una panca, all'ombra, s'adagia, riposa. I violini in sordina iniziano un elegante disegno «largo con moto» [1], sul quale Cecchina canta

> Vieni al mio seno
> Di duol ripieno,
> Dolce riposo,
> A consolar.

Il suo canto è lento e mesto, una *rêverie*; a poco a poco, s'attenua di forza; le frasi vengono bellamente spezzate, riprese, abbandonate. Il sonno scende a placare la turbata fanciulla. Anche i violini diradono le loro note; mentre Cecchina, assopita, mormora rade sillabe, gli archi alternano semicrome e pause, dileguano, concludono impercettibilmente. Da una delle scalinate scendono il Marchese e Tagliaferro. Veduta la giovane addormentata, non la disturbano.

MARCH. Quand'ella si risvegli
Tutto da me saprà. Voglio al fattore
Parlar intanto, perchè pronto e lesto
Sia per le mie nozze. Ritorno presto.
Senza di me, vi prego,
Non le parlar.

---

[1] «L'accompagnamento [nell'*Antigono* di Galuppi, rappresentato a Londra, nel '46] dell'aria *Che già morir deggio*, a lente terzine, è stato il modello di molti canti successivi, specialmente dell'invocazione al sonno nella *Buona figliuola* di Piccinni, *Vieni al mio seno*» — così afferma il Burney nella sua *History*, IV, pag. 454.

E Tagliaferro monta la guardia. Cecchina mormora nel sonno:

CECCH. Padre mio, dove sei tu?
Vieni a me...
TAGLIAF. Mariandel, mi chiama?
Star, dorme ancora. Si, dormir, pichlina...
CECCH. ... al mio sen... (*dormendo, apre le braccia*)
TAGLIAF. Ti voler... Io fenir... Star pur bellina (*s'accosta*)
CECCH. Il mio cor... puoi consolar...
TAGLIAF. Oh, povero tatesco, mi sentir...
Puh! non saver mi dir...

Ma dall'alto di un'altra scala sono spuntate Paoluccia e Sandrina; hanno visto, si indicano a vicenda i due, certe di aver sorpreso un dialogo d'amore; e scendono giù facendo chiasso; Cecchina si sveglia. Quelle l'accusano di aver abbracciato il soldato. Cecchina si schermisce. Tagliaferro tenta giustificarsi. Insomma, questo finale secondo ricorda, come situazione, il primo: Cecchina vilipesa ed accusata; ma qui il musicista non ha menomamente uguagliato i felici resultati conseguiti alla fine del primo atto; qui sono fiacche tanto le accuse delle pettegole quanto le difese della giovine, nè migliori elementi reca il Marchese, che non crede alle ragazze e ne riceve motteggi. Scialbo musicalmente, non credo che questo finale possa ricevere vita dalla scena. In quest'atto le cose più notevoli sono: la scena comica alla porta di Cecchina, e l'invocazione al sonno.

Ozioso nel libretto, il terzo atto è fiacco nella musica. Per giungere un po' più tardi alla conclusione furono qui evidentemente appiccicate un'aria di Paoluccia, una di Sandrina, una di Mengotto, una di Tagliaferro, personaggi che, in realtà, non hanno nulla da dire. Infine, la rivelazione.

IL MARCH. La Baronessa amabile,
Idolo mio, sei tu.

Duetto del Marchese con Cecchina, e, per l'occasione, alcuni vocalizzi. Musica scorrevole, senza incisività. In un « tutti » finale, Cecchina riceve l'omaggio dei nobili, cui ella è pari, e delle rivali.

c) Sensibilità del Piccinni

Se Goldoni ha fatto anche qui un'opera librettistica assai minore di quella teatrale, riducendo Pamela in Cecchina, diminuendo la consistenza della protagonista e l'importanza della commedia, Piccinni, in verità, ha sentito una Cecchina meno superficiale di quella propostagli dal librettista, ed attorno ad essa ha creato buoni momenti drammatici, come nel finale del primo atto. Mentre Pamela discute e si confessa ampiamente, Cecchina ha solo espressioni di tristezza e di dolore. E queste, contenute in quartine scarsamente patetiche — scarse sia per la frettolosità con cui Goldoni buttava giù un libretto, sia per la costrizione dell'arietta, sia per la difficile imitazione metastasiana — dicono poco e suggeriscono poco. Da ciò l'importanza dell'espressione picciniana. Le tre o quattro arie, i pezzi nei quali Cecchina canta la sua tristezza — ed è con questi frammenti che si deve ricostituire il personaggio, quale l'autore lo vide — sono intonati omogeneamente, riflettono uno stesso stato d'animo, mostrano che Piccinni intuì il dramma della protagonista. Naturalmente, assai meno di Cecchina ci interessano — ed assai poco valgono — gli altri personaggi. Ricordiamo volentieri soltanto Sandrina e Paoluccia, squisitamente disegnate nel loro accanimento contro Cecchina. Sembra esagerata la qualifica di « monumentale » che il Kretzschmar e l'Aber danno al personaggio

di Tagliaferro. Secondo noi, il valore dell'intuizione piccinniana sta nel rilievo della psicologia di Cecchina, negli accenti felicemente appropriati ai momenti di espansione del personaggio, accenti intimi e commoventi, perfettamente espressivi della situazione. Questo è il solo pregio della *Cecchina*, e basta a darci il segno della fine sensibilità di Piccinni creatore. Il resto della commedia musicale si confonde nella innumerevole produzione del teatro comico dell'epoca.

Ma bisogna anche notare che il tono di questa commedia musicale, pure dove è scialbo, è fine e dignitoso, ciò che certo concorse a far diffondere la *Cecchina* ed a farla pregiare più di altre opere, magari più brillanti nei frammenti, ma in sostanza, farsesche, ineguali, inammissibili. È merito del librettista l'aver impresso tale tono dignitoso. In massima, un libretto goldoniano, un po' per la vita comica, un po' perchè non scritto in dialetto, imponeva ai musicisti sensibili (lo abbiamo già notato a proposito del Galuppi) un andamento aristocratico, che spingeva l'opera verso forme più fini e meditate, e quindi più universali, meno vincolate alla regione donde uscivano. Infatti, quanta differenza fosse tra le opere comiche eminentemente napoletane e quelle non napoletane nell'ambiente, nella lingua, nella concezione, lo si desume anche dalla seguente lettera del Galiani, del 9 novembre '71:

Je vous répête qu' il vous serait impossible de rien comprendre à ce chef-d'œuvre de perfection auquel Piccinni a poussé l'opéra comique chez nous. Ne craignez pas que ses opéras napolitains passent en France; cela n'est jamais arrivé; ils ne vont pas même à Rome. Vous aurez ses opéras comiques italiens, tel que le *Buona figliuola*, mais aucun des napolitains. Pour achever de vous persuader, je vous en

enverrai un ou deux morceaux, avec une explication italienne ou française; et vous verrez qu' il faut absolument venir à Naples pour entendre cela[1].

d) Diffusione della « Cecchina »

E fu evidentemente per questo suo carattere di « opera comica italiana » e non « napoletana » che la *Cecchina* si diffuse rapidamente. « La *Cecchina* — dice il Florimo — fu chiesta in tutti i teatri d'Italia, e da per tutto ebbe lo stesso favorevolissimo incontro, e non vi è esempio di un successo più brillante nei fasti teatrali di quel tempo, e più universalmente sostenuto. Le mode e le insegne dei caffè erano *alla Cecchina*, in una bettola si vendeva il vino *alla Cecchina*; la casa Lepri acquistò una villa nelle vicinanze di Roma che chiamò la *Cecchina*; ed i ragazzi di strada non ripetevano da mattina a sera che le melodie della *Cecchina* ». [2]

Due anni dopo, Gretry, udita la *Cecchina* a Roma, volle visitare il musicista,

di cui la reputazione era molto meritata. Egli aveva fatto rappresentare due anni prima la *Buona figliuola*, e, cosa rara in quel paese, dopo due anni si cantava ancora quella bella produzione. Un abate, mio amico, mi presentò a lui, come un giovine di belle speranze. Piccinni fece poca attenzione a me, ed è quel che, a dire il vero, io meritavo. Contemplavo la sua persona con rispetto, ciò che avrebbe dovuto lusingarlo, se la mia timidezza naturale avesse potuto lasciargli vedere quel che era nel fondo del mio cuore..... Piccinni si rimise al lavoro, sospeso un momento per riceverci. Osai domandargli che cosa componesse. Mi rispose: un oratorio. Re-

---

[1] Nella *Corrésp.* de Grimm, Paris, 1812, T. 2, pag. 535.

[2] Florimo, *La scuola mus. di Nap.*, II, pag. 247 e Ginguené, cit., pag. 9 e sgg.

stammo un'ora presso di lui. Il mio amico mi fece cenno, partimmo senza essere veduti. Tornai immediatamente in collegio, e, dopo aver chiuso la mia porta, volli fare tutto ciò che avevo veduto in casa di Piccinni. La piccola tavola accanto al clavicembalo, un quaderno di carta rigata, un oratorio stampato; leggere le parole, suonare, scrivere senza cancellature,... tutto ciò mi sembrava affascinante, ed il mio delirio durò due o tre ore; mi credevo Piccinni. Composta l'aria, la misi sul clavicembalo, e l'eseguii...; era detestabile![1]

La diffusione della *Cecchina* piccinniana in Italia ed all'estero fu notevolissima[2]; nel '60, a Roma, Bologna, Genova, Milano; nel '62, a Roma, a Parma, a Venezia, a Milano; nel '63, a Modena, a Firenze; nel '64, a Vienna; nel '65, a Genova, a Dresda; nel '66, a Londra, a Pesaro; nel '67, a Londra; nel '68, a Vienna; nel '69, a Roma, a Milano, a Kopenaghen, a Mannheim; nel '70 a Kopenaghen; nel '71, a Parigi; nel '77, a Berlino; nel '78, a Parigi; nel '79, ad Amburgo; nell'81, a Dresda; nell'83, a Lipsia; nel '90, a Parigi; nel '91, ad Amburgo.

Le rappresentazioni a Parigi furono specialmente interessanti. L'arrivo di Piccinni a Parigi, l'ultimo giorno del 1776, indusse il Teatro degli Italiani a rimettere in iscena la *Buona figliuola*, già rappresentata nel '71, nell'adattamento di Cailhava e Baccelli, che il Grimm giudicò scandaloso[3]. L'autore,

---

[1] GRETRY, *Mémoires*, I, pag. 90.

[2] Le seguenti date sono desunte dalla cronologia piccinniana del Cametti in *Rivista Musicale Italiana*, anno VIII, 1, e dal Catalogo del Sonneck, pag. 236 e sgg.

[3] Le charmant et unique Caillot, ayant besoin de quelques mois de repos, on donna le 17 juin dernier (1771) un essai de la *Buona figliuola*, opéra comique de Goldoni, à qui la musique divine de Piccinni a procuré une gloire immortelle. Ce qu'on vient de faire pour assurer son succès en France est l'affront le plus sanglant qu'aux yeux d'un homme de goût un ouvrage puisse recevoir; mais cet affront ayant déjà été fait à la *Serva Padrona*, pourquoi des barbaras traiteraient-ils mieux Piccinni que Pergolese? Au lieu de chanter les paroles sur les-

occupato nella sistemazione del suo nuovo alloggio, non potette assistere alle prove, e si scusò, mettendosi a disposizione dei comici, non per correggere quegli attori dei quali aveva udito gran bene, ma per dirigere o mutare qualcosa, se fosse stato opportuno [1]. Uditi i cantanti, inesperti del canto italiano, Piccinni non acconsentì alla rappresentazione. Da ciò, ire e pettegolezzi contro l'autore. L'opera fu rappresentata poi, ad intervalli, soltanto due o tre volte. Ma il Concert des Amateurs, che dava le sue manifestazioni all'Hôtel de Soubise, accolse con entusiasmo la musica di Piccinni nei suoi programmi. In uno dei concerti, dopo l'audizione di un'intera scena, il pubblico entusiasta dette in grandi applausi, volle salutare il compositore che non potè

---

quelles la musique a été faite, M. Cailhava d'Estandoux les a parodiées sur la musique en paroles françaises, à peu près approchantes, et partout où cela lui est devenu trop difficile, un certain Baccelli a coupé la musique, et l'a forcée de cadrer avec M. Cailhava. Rien n'éprouve mieux que ces opérations combien nous sommes éloignés de nous entendre en musique, et sourtout de l'entendre: c'est aussi un excellent moyen d'empêcher les oreilles du public de se former, et de reculer ses progrès; car si vous croyez que:

> So che il ciel non abbandona
> L'innocenza e l'onestà

puisse être traduit sur la divine modulation de Piccinni par

> Le ciel est le protecteur
> de l'innocence et de l'honneur

vous pouvez être sur que la grâce et le goût se sont retirés de vous et que l'endurcissement de vos oreilles est déjà devenu un mal inévitable. Quant à moi, j'ai été au supplice pendant tout le temps de la représentation; et cependant je me suis rendu coupable du péché irrémissible contre le Saint-Esprit, en applaudissant contre ma conscience de toutes mes forces, afin qu'il ne fut pas dit, à notre honte éternelle, qu'un chef-d'œuvre admiré sur tous les théâtres de l'Europe ait été sifflé par les sourds de Paris. GRIMM, *Corrésp.*, 1812, Paris, T. 2, pag. 27.

[1] Dall'annata del 1777 del *Journal de Paris*, riferito con altre notizie da DESNOIRESTERRES in *Gluck e Piccinni*, pag. 183, sgg.

salvarsi da « cette furie bien française ». Il 10 marzo, altro concerto, ed altro trionfo. « Ces succès — notò il Desnoiresterres — furent pour les Gluckistes le prétexte d'appréciations perfides, qui ne laisseront pas de s'accrediter à force d'être repétées. N'étaient-ils pas naturels et prévus? ».

Ma non è il caso di parlare qui di Gluck e di Piccinni, specialmente poi a proposito della *Buona figliuola*.[1]

2. « Le vicende della sorte »

Nello stesso anno '60, furono rappresentate al Fiorentini la *Furba burlata*, in cui alla musica di Piccinni furono aggiunte arie di Logroscino e di Insanguine, l'*Origille*, le *Beffe giovevoli*. Nel '61: la *Marchesa spiritosa*, in collaborazione col Sacchini, il *Curioso imprudente*, pure in collaborazione col Sacchini, l'*Astuto balordo* e la *Buona figliuola maritata*[2]. Quest'opera giunse anche a Londra, ed il Burney ne scrisse[3]:

---

[1] Sull'opera comica di *Gluck* vedi: Max Arend, *Gluck*, (Berlin, Schuster, 1921) pag. 168.

[2] A proposito della diffusione della *Buona figliuola* il Baretti (riferito da A. G. Spinelli, *Bibl. Goldoniana*, pag. 179 e sgg.) scriveva nel '68: « Io credo di non aver altro da aggiungere sul conto di Goldoni, dicendo ch'egli è l'autore delle due *Buone figliuole*. Sì, egli è l'autore di queste due burlette che gl'Inglesi hanno ultimamente tanto ammirate sul teatro di Haymarket. Egli è vero che essi non applaudirono alle parole, perchè non le capivano: e se lo avessero fatto, avrebbero mostrato pochissimo giudizio; ma ciò che gli ha entusiasmati fu la musica del Piccinni, capace di fare dell'Hurlo Thrumbo un capo d'opera d'armonia, e la voce maravigliosa dell'inimitabile Lovantini ». — In una lettera del 23 aprile 1779, inviata al *Journal de Paris*, il Goldoni affermava non essere suo il melodramma giocoso *La bonne fille mariée*: sua, invece, la *Buona figliuola*, derivata dalla *Pamela* pel Teatro di Parma. Vedi A. Neri, *Una lettera ignota di C. G.* in « Natura ed arte », Milano, V, 450.

[3] *History*, IV, 492.

Dopo il grande successo della *Buona figliuola* il pubblico era disposto ad udire qualche composizione dello stesso autore, e quando la *Buona figliuola maritata*, sèguito della precedente, fu rappresentata, la ressa all'opera era sbalorditiva; ma l'attesa, come accade, fu tanto esasperante da rovinare il successo; fu impossibile giudicare. Qualcuno ascrisse l'insuccesso al compositore, qualcuno agli esecutori, ma nessuno al pubblico. La musica era eccellente, piena di invenzione, di brio e di nuovi effetti, ma difficile, specialmente per l'orchestra... Musica, tanto difficile a suonare, non facile ad udire, e non tanto ripetuta da renderla familiare al pubblico! E si tornò alla *Buona figliuola*.

Nello stesso anno '61 furono rappresentate le *Vicende della sorte*.

La distribuzione delle parti nelle *Vicende della sorte*, sciocco libretto del Petrosellini, mostra quanto assurda fosse, nella consuetudine settecentesca, la distinzione fra le parti serie e quelle buffe nella commedia musicale. Guardate un po': le parti serie sono: *La Contessa*, moglie di Olinto, Conte tiranno, ed *Olinto*. Ma fra le parti buffe troviamo gente poco allegra per situazione o per professione: Ridolfo, « vero conte, imprigionato dall'imperatore Olinto » e Tirsi, « custode delle carceri »; poi un pastore, Egisto, e due pastorelle, Silvia e Dorina. Alla sciocca commedia corrisponde una futile musica. Di questa si salvano un pezzo ed un frammento; ed il resto prova il completo disinteresse del musicista, il quale, rimasto del tutto indifferente, trascurò di rilevare qualcosa d'occasionale che pur gli si presentò talvolta. Ad esempio, dopo una sinfonia, in tre movimenti, senza alcuna importanza, s'apre la scena: « Campagna mista di colline e pianura, con una torre antica da un lato. Silvia, Dorina, Tirsi, pastori e pastorelle, sparsi qua e là, guardando la loro Gregia (*sic*). La scena oscura denota mal tempo, formandosi

a poco a poco un temporale, con tuoni, baleni e fulmini ». Il musicista non si preoccupò nè punto nè poco di ciò. I violini hanno qualche consueto movimento di accompagnamento; oboi e corni intervengono per qualche accordo; i personaggi in iscena, ripetono, senza alcuna efficacia, l'allarme:

Fuggite, pecorelle,
Fuggite, per pietà.
I tuoni, i lampi, il vento
Striscian di qua e di là.
Oh come il ciel s'oscura,
Che orrore, che paura!

Non un minimo accenno, nella musica. Nè diventa comica la paura di Tirsi (basso) che, rimasto solo, s'avvia verso la torre, di cui egli è il custode; egli dice cose banali quando « cade un fulmine che dirocca e spezza la porta della torre »; naturalmente la caduta del fulmine coincide con la cadenza della sua aria; un punto coronato, poi avanti, sul ritmo di prima. Muta la scena: « Boschetto delizioso coperto d'alberi, che difendono in parte dalla pioggia... ». Il « conte tiranno » costretto dall'uragano a ripararsi nel boschetto, tira moccoli al tempo, al mondo, a tutti quanti (*recitativo*); sopraggiunge sua moglie, che gli reca una grave notizia: il Re ha saputo che egli è usurpatore... E la Contessa starebbe lì a far sapere al pubblico tutto l'intreccio, se il Conte non l'interrompesse, mandandola al diavolo; dopo di che la Contessa non rinunzia a cantare una detestabile aria seria; infine se ne va. Nello stesso boschetto Dorina viene a cercare un agnello smarrito. Il Conte tiranno l'avvista, le fa la corte, la consola della perdita dell'agnello con un anello, vuole che ella lo ami; la pastorella lo respinge, fa l'ingenua, canta

un'arietta sul suo cuore « che non è fatto per uno sciocco » e se ne va, portando via l'anello.

Ma quel fulmine, caduto, durante il temporale, in iscena, diroccando la porta della torre, ha servito a qualcosa; infatti, Ridolfo, che dal « Conte tiranno » era rinchiuso nella torre, trovato il varco aperto, è fuggito; ed eccolo errare lì, in cerca di sicuro rifugio. Canta una banale aria, in cui invoca pietà, poi, in recitativo, dice il suo stupore di trovarsi libero. Ed ecco venire Silvia, cantando una canzone. È il solo pezzo notevole della partitura; una delicatissima pastorale, accompagnata molto elegantemente dai violini, dai corni e dagli oboi; la cantilena si svolge mollemente, pacata, con dolci e patetiche armonie, e, nella ripetizione, con una breve, efficace progressione. E Ridolfo, che dice di non aver mai veduto una donna, data la sua prigionia, s'innamora della pastorella, la quale gli fa sapere che ci sono le leggi, per cui una donna può amare un uomo, soltanto se da lui sposata; e Ridolfo si fa indicare da lei dove sono i suoi parenti, per andare a chiederla in isposa. Canta una sciocca aria e se ne va. Intanto Tirsi apprende da Silvia la liberazione di Ridolfo, e, visto che quegli è fuggito, vuol fare un'opera buona; vuol lasciarlo in libertà, anzi vuole che il pastore Egisto gli narri come sia andata la faccenda della prigionia. Infatti, tornato Ridolfo, Egisto racconta che Ridolfo, da bambino, fu rinchiuso nella torre e da tutti creduto morto, come ne aveva fatto correre voce Olinto; questi aveva usurpato il feudo di Ridolfo. Ma, ora, Egisto aveva denunciato la cosa al Re e la punizione di Olinto non poteva tardare. Ridolfo vorrebbe andare ad uccidere Olinto, ma Egisto lo frena, con una brutta aria. Dopo la quale, Ridolfo dichiara che vuole sposare la pastorella. Giungono

Dorina e Silvia. Vedutele, Ridolfo le vorrebbe spo sare tutt'e due, e quelle gli spiegano che non si può, e per istruirlo sulle cose del mondo gli cantano un vuoto terzetto col quale si chiude il primo atto. Nel terzetto Piccinni ha introdotto una gentile frase in « larghetto affettuoso ».

Il secondo atto è balordo. Olinto, saputo che Dorina e Silvia vezzeggiano Ridolfo, le fa arrestare, ordinando a Tirsi di imprigionarle nella torre. Tirsi, sedotto dalle ragazze, promette loro di salvarle. Interviene Ridolfo con una schiera d'armati; dà battaglia ai difensori del castello, li vince, salva le ragazze. Dopo poco, Dorina misteriosamente scompare. Silvia, mascherata, va a narrare a Ridolfo che Silvia muore di amore per lui; Ridolfo, dopo aver un po' tergiversato, decide di sposarla. Silvia si smaschera. Arriva Dorina e pretende di essere sposata. L'atto finisce balordamente, come aveva cominciato.

Nel terzo atto, Tirsi è nominato maggiordomo di Ridolfo; Olinto si presenta, pentito, a chieder grazia, e l'ottiene, insieme con una rendita; Ridolfo sposa Silvia e Tirsi Dorina.

Stolto libretto, misera musica. Notiamo che il libretto poteva indurre il compositore alla drammatizzazione di qualche elemento patetico. Ma ad un tentativo di commedia lagrimosa il Piccinni si rifiutò, cavandosela con pezzi senza alcuna vibrazione.

3. « Le contadine bizzarre »

Seguono, nel '62 l'*Astrologa*, sul libretto del Chiari, al S. Mosè, *Amor senza malizia*, *Le avventure di Ridolfo*, *La bella verità* del Goldoni, il *Cavalier parigino*; nel '63 il *Cavalier per amore*, *Le donne vendicate* di Goldoni, *Le contadine bizzarre*.

La Sinfonia ha tre movimenti, ed in complesso è leggiadra nella sua scorrevolezza. Il primo movimento è un *allegro spiritoso*, che serve quasi di lesta introduzione; il secondo è elegantissimo, un *andante con moto*, in cui i violini descrivono un lieve, ondulato motivo «a punta d'arco»; il terzo è un *allegretto*, d'andamento pastorale. In questa sinfonia corni ed oboe hanno poche note, anzi sono del tutto esclusi dal secondo tempo, completamente affidato al quartetto d'archi. Composizione briosa, rapida, che pel suo tessuto tematico preludia graziosamente all'opera.

Al levar della tela sono in iscena tutte le parti; le due serie: Rosalba e Lucio, nobili, innamorati infelici; le quattro comiche: Fiorina ed Auretta, vezzose contadine, Gianfriso, il governatore del luogo, Masino, anziano, tutore delle contadine. Rosalba e Lucio accomunano le loro voci nel lodare la libertà contadinesca e nel raffrontarla ai fastidii del loro stato signorile. Vanitosa, Fiorina vanta i suoi vezzi che fan girare la testa ai contadini. Dal canto suo, Gianfriso guarda con occhio di triglia la contadina. E Masino, che s'è accorto delle velleità di Gianfriso, manda un accidente a quel qualunque mezzo di trasporto che ha sbarcato in quel paese un così effeminato governatore. Infine Auretta aggiunge la sua voce a questo spigliato inizio di commedia: «Son ragazza di contado, ma capisco l'arti fine delle genti contadine». E Gianfriso ancora corteggia questa e quella, e Masino minaccia non sa che, «se gli va la mosca al naso». In questo inizio, in cui le parti non si intrecciano nè fanno mai concerto, è l'impianto della commedia. Subito dopo s'apprende che Rosalba, sorella del Governatore Gianfriso, è stata da lui destinata ad uno sposo non accetto, poichè ella ama

Lucio. Questi, ricco signore del luogo, finge di non ostacolare il matrimonio di Rosalba; e per propiziarsi contadini e contadine fa cortesie e doni a tutti. Poscia, rimasto solo, esala la sua tristezza in un'aria ancora elogiativa della felicità contadinesca ed anch'essa molto elegante. Il governatore si lancia ora all'assalto di Auretta e di Fiorina, provocando le proteste di Masino. Questi, minacciato di carcere, ribatte al Governatore con una frase efficace, bene sostenuta dai violini. Ora le ragazze si divertono alle spalle del vecchio ringalluzzito; egli dice di essere in angustie perchè non può sposarle entrambe, ed esse gli propongono di giuocare a mosca cieca; bendatolo, esse gli gireranno intorno, e quella che di loro sarà acchiappata, diverrà sua sposa. E lo bendano e cominciano a girargli attorno, cantando assai graziosamente. Corni ed oboe concorrono alle armonie; i violini hanno un elegante disegno «con sordini», che assai graziosamente tenta di descrivere il movimento del giuoco; su di esso Auretta comincia la sua frase leggiadra, sapientemente interrotta da pause, come nell'affanno del saltare e del correre: «Pare appunto un amorino» non ha nulla da invidiare alle più fine pagine mozartiane del *Così fan tutte* o delle *Nozze di Figaro*; ed altrettanto fine ed elegante è la frase di Fiorina, pur essa giuliva e festosa, attorno al vecchio bendato: «Gatta cieca, gira, gira». E, cantando, le ragazze lentamente s'allontanano, lasciando solo in iscena il Governatore, che goffamente brancola per acchiapparle. Sopraggiunge in quel punto Livietta, la cameriera di Rosalba, la quale viene afferrata dal vecchio e strilla. Gianfriso si toglie la benda... strepita per la beffa, minaccia il carcere a tutti. E se ne va.

Ed ecco Nardone, il villano arricchito destinato

a Rosalba, che se ne viene con due servi che non parlano. Personaggio farsesco, cui Petrosellini fa dire cose stucchevoli. Livietta lo strapazza, dicendogli che è indegno di sposare Rosalba; poi canta una futile aria, e se ne va. Il Governatore, accompagnato da Fiorina ed Auretta, viene a ricevere lo sposo. Dialogo stupido. Auretta vede il merlotto e pensa di attirarlo. Lo zotico comincia a cascar nella rete. D'altro canto, Fiorina le fa buone al Governatore. E pel momento non si pensa più al matrimonio. Convenzionale aria di Gianfriso, mediocre aria di Fiorina. Finalmente avviene l'incontro di Rosalba con Nardone, e questi canta un'aria alquanto triviale. Quando ha finito, Rosalba confida sottovoce a Lucio: «Pria di prender costui, la morte io sposerei», e piange. Il suo pianto è notato da Auretta, la quale ne chiede la cagione. Saputala, Auretta rassicura Rosalba che provvederà a mandare in aria il matrimonio, perchè Nardone le piace, e lo vuole lei. E qui Rosalba, rammentandosi d'essere una «parte seria», canta un'aria convenzionale e brutta. Mentre le contadine studiano come si possa salvare Rosalba, Nardone torna, dichiarando che vorrebbe sposare Auretta anzi che Rosalba. Qui comincia il finale del primo atto. Il colpo è fatto — dicono le ragazze. E per creare la prova dell'infedeltà di Nardone lo rinchiudono in un mezzanino, e vanno a chiamare Rosalba; ma s'imbattono in Gianfriso; questi vorrebbe trattenerle e fare all'amore, ma esse lo spaventano, dicendo che Masino, geloso, s'aggira nei dintorni, armato di fucile. Sgomento del Governatore. Masino è alle viste. Impaurito, il Governatore si rifugia nello stesso mezzanino ove è Masino. La musica è qui un semplice dialogo su movimenti di violini senza importanza. Sopraggiunge Rosalba, con

le contadine. Scena certamente comica, nel tempo. Di sotto, Rosalba strepita, le ragazze ridono, Masino minaccia; di sopra il Governatore e Nardone, impauriti, non sanno decidersi a scendere e se la pigliano con le denunziatrici. Auretta e Fiorina si scusano. Tutti gridano. Ed i fiati accorrono a rinforzare il quartetto d'archi nello strepito generale.

Arietta e Fiorina organizzano varie beffe, d'accordo con Masino, a Gianfriso ed a Nardone, i quali credono d'essere ammalati; Livietta svela tali beffe, narrandole ai due baggiani che se ne mostrano indignati. Ma sono impotenti contro l'astuzia di Auretta che ha promesso a Rosalba di farle sposar Lucio. Intanto il Governatore, esasperato dalle beffe, minaccia di trascinare Masino in Tribunale, e, richiesto da Nardone come farà il processo, descrive, in un'aria comica, il dialogo del giudice coll'imputato.

Venuti tutti in iscena, si determina il lieto fine della commedia, secondo il piano di Auretta. Rosalba — la scena è nel giardino di Lucio — ha voglia di mangiar frutta; Masino monta su un albero, per coglierne. Alle sue spalle, il Governatore civetta con Fiorina, mentre Lucio carezza Rosalba. Masino se ne accorge e fa scandalo; gli interessati negano; è un equivoco, nessuno di essi fa all'amore... e Auretta spiega subito l'arcano: quegli alberi, come le aveva narrato la sua avola, sono stregati; chi vi sale su vede cose strane, fantastiche, uomini per bestie, nani per giganti, ecc. Incuriositi, Gianfriso e Nardone vogliono sperimentare anch'essi, e salgono su gli alberi; profittano del loro allontanamento gli amanti per proclamarsi sposi, davanti ai testimoni: Lucio con Rosalba, Masino con Fiorina. Breve scena comica: quelli, stando sugli alberi, minacciano; gli altri di sotto tolgono le scale. Infine,

la cosa è fatta. Auretta sposa Nardone. E il Governatore resta a bocca asciutta — come Livietta, la serva. La quale, in questa commedia, ha ceduto il suo *rôle* di organizzatrice alle contadine; ed in lode delle contadine bizzarre si canta un ultimo coretto.

Rimasto assente nei momenti più curiosi dell'intreccio, Piccinni ha trovato in quest'opera parecchi motivi delicati ed eleganti: una breve serie di pezzi piacevoli, e nulla più.

Furono rappresentati nel '64, oltre a due intermezzi a 4 voci, l'*Incognita perseguitata* del Petrosellini, l'*Equivoco*, *La donna vana*, *La schiava riconosciuta*, *La villeggiatura*.

4. « La villeggiatura »

Quel po' che v'era di musicabile nella *Villeggiatura* Piccinni non l'ha trascurato. Libretto decoroso d'autore sconosciuto, e che non ha nulla di comune con l'omonima commedia goldoniana, nè con le altre goldoniane che hanno per argomento *le smanie* o *il ritorno* dalla villeggiatura; libretto che limita angustamente l'intervento del musicista, poichè dalle strofe destinate alle arie, e cioè dalle vere e proprie espansioni sentimentali, furono esclusi quelle situazioni e quei momenti della commedia che avrebbero potuto indurre il musicista a espressioni meno labili e superficiali, più specificamente comiche o descrittive. Per quanto il libretto distinguesse due soli personaggi serii fra gli otto, (nella copia del tempo, che ho sott'occhio, le arie di Armidoro recano l'indicazione « Homo serio ») assai lieve è la differenza fra i personaggi, in fatto di compostezza, e pure la mu-

sica ha rari momenti di voluta comicità; così è più diffusa una certa signorilità di tono, e la musica è pure elegante, e, più d'una volta, ricercata. La commedia presenta: una Contessa che anela di sposare Armidoro; il Conte Bellezza, scapolo, che detesta le donne, e non tralascia occasione per dire in faccia a qualsiasi rappresentante del sesso femminile quel che egli pensa di esso; a lui tendono intanto la rete Amelia e Lindora, quella, sorella di Armidoro, audace ed energica, questa, nipote d'un mite Cavaliere, e mite anch'essa; il marchese Voccadura e la servetta Dorina completano questo piccolo mondo di cicisbei e di amorose, pronto al pettegolezzo ed alla chiacchiera. La villeggiatura si concluderà con quattro matrimonii.

Il conte Bellezza ne fa una delle sue; ospite della Contessa, non esita a dire cose atroci delle donne. La Contessa ed Aurelia ne sono indignate; si parla di mandare a sfidare l'audace; Lindora tenta di attenuare il conflitto. Si chiede consiglio al Cavaliere, pur esso ospite della Contessa, e che le fa un po' buone a tutte, elegantissimo cavalier servente. Ed il Cavaliere, costretto a prendere le parti delle donne, pure prevedendo che sta per mettersi nei guai, riassicura che egli interverrà e costringerà il Conte a chiedere scusa. Ma Aurelia dice che questa promessa le sembra tepida; farà da sè, agirà per sè e per le altre donne. Si rivolgerà anche al Marchese, e se mai egli rifiuterà di battersi essa combatterà. Lindora la lascia dire; spera che il Conte la riami ed è lieta che Aurelia si guasti completamente con lui; e canta una graziosa arietta, come una favoletta dell'usignolo e del rospo, accompagnata da violini — che nel loro variato movimento di sestine fan pensare ad un tentativo di descrizione — viola, basso, oboi

e corni. Lo spunto dell'aria non è molto significante, ma dolenti modulazioni della voce, appoggiate a relative armonie dei violini, nel punto in cui si dice che l'uccello finisce per esser vittima del rospo, danno un carattere patetico alla pagina, che iniziatasi in « andantino grazioso » conclude in un breve « allegro », in cui Lindora enuncia la morale della favola: le donne son l'usignolo e gli uomini sono il rospo. Segue un'aria seria della Contessa, amore e vocalizzi pel suo Armidoro, ed un'altra, altrettanto seria e vocalizzata del geloso Armidoro, arie inutili e dannose all'andamento omogeneo della commedia, qui come nella *Molinarella.*

Riprendendosi, in recitativo, il corso della commedia, il Marchese ed il Cavaliere disputano, vantando ciascuno di essi l'onore d'esser stato designato da Aurelia come difensore di lei; sta di fatto che hanno paura tutt' e due; ed Aurelia, intervenendo, decide che si batterà per primo il Marchese; lui morto, il Cavaliere continuerà la pugna. Ed il Marchese finge di farsi coraggio; chiede soltanto che Aurelia assista, e se egli stia per essere colpito o stia per cedere lo guardi, bastando un suo sguardo a rinvigorirlo. Qui c'è un'aria, comica naturalmente, del Marchese, non sciatta ma neanche brillante. Aurelia incita poi il Cavaliere a seguire il Conte, ma quegli nicchia, e cerca pretesti, e la pugnace giovine lo scaccia, gli da del vile e della lepre. Poi canta un'arietta che comincia elegantemente, per sperdersi convenzionalmente. Ma il Cavaliere ragiona a modo suo. Egli è venuto in villeggiatura per divertirsi, non vuol noie. E canta un'aria contro le donne, che ha un efficace inizio. Poi sopraggiunge Dorina che consegna al conte Bellezza il biglietto di sfida del Marchese. Il Conte accetta. Si svolge qui

un quartetto — ma le voci non sono mai intrecciate — in cui successivamente il Conte si scaglia contro le donne, Amelia lo rintuzza, Lindora lo esorta a calmarsi, ed il Marchese fa il gradasso. E siamo, dopo una banale aria del Conte contro le donne e l'amore, alla scena del duello, che si svolge tutta in recitativo. Ed era certo questo un momento da invogliar il musicista a far del comico; ma la scena è in recitativo secco. (Il recitativo accompagnato appare in quest'opera soltanto come introduzione alle arie serie). Il Conte ed il Marchese sono pronti. Il Marchese fa un ultimo e vano tentativo per evitare il duello, invitando l'avversario a ritrattarsi. Si battono, o meglio si avvicinano; il Marchese scivola, l'altro gli sta sopra. In quel momento interviene Aurelia armata, pronta a battersi. Ma il Conte galantemente non vuol saperne, perchè le donne gli fanno più paura, dice, di Belzebù. Poscia Lindora avvicina il Conte e gli fa comprendere che lei lo ama, ma l'altro è a bastanza scottato e non vuol saperne. Il Marchese è respinto, per la sua viltà, da Aurelia; ma riprende a sperare quando Lindora annuncia che il Conte chiede d'essere ammesso per iscusarsi. S'inizia il finale del secondo atto, poco interessante musicalmente; scarsa varietà, motivi poco incisivi, sia che Aurelia accolga altezzosamente il Conte pentito, sia che il Marchese faccia il gradasso, sia che il Conte annuncii, fra lo stupore generale, che sposerà Lindora, sia che Aurelia, per vendetta, conceda la sua mano al Marchese.

Breve e poco notevole è lo scioglimento della commedia. Il Cavaliere reca alla Contessa e ad Armidoro la notizia del duello e delle nozze del Conte con Lindora. Armidoro annuncia le sue nozze con la Contessa, e, respinta l'offerta del Cavaliere come

« servente della sua sposa », canta una pregevole aria seria, elegantemente accorata; poi consente che il Cavaliere sposi sua sorella Aurelia. Ed ecco il Marchese che viene a narrare pomposamente il suo duello e ad annunciare le sue nozze con Aurelia. Ma come? se Aurelia è stata destinata al Cavaliere? Nuove liti, minacce, la Contessa propone che Aurelia stessa decida, ciò che offre alla « parte seria » l'opportunità di cantare un'aria gentile ed accorata. A nuove minacce del Cavaliere, il Marchese risponde con un'aria comica, non brillante, in cui mostra d'aver paura. Vengono Lindora ed Aurelia, la quale non riconosce al fratello il diritto di darla in isposa al Cavaliere. Nuove proteste. Infine il Cavaliere, per amor di pace, rinunzia ad Aurelia; tanto, egli non ha preferenze, le ama tutte le donne. Ed allora Aurelia tenta il colpo con il Conte, gli fa i vezzi, lui li accoglie — un fiacco duetto —; ed il finale — breve e futile — riunisce le quattro coppie: Aurelia ed il Conte, Lindora ed il Cavaliere, la Contessa e Armidoro; ed il Marchese sposa la servetta Dorina.

Commedia non briosa, nè volgare. Piccinni non vi trovò elementi comici da far brillare, ma serbò ovunque una sobrietà di effetti, e dei rari momenti in cui si delinearono situazioni patetiche approfittò per cantare teneramente. Ma furono momenti vari, in una serie di arie tornite ma modeste.

5. « La Molinarella »

Nel '65: Il *Barone di Torreforte* al Capranica, le *Contadine astute*, pure allo stesso teatro, il *Finto astrologo* al Valle, l'*Orfana insidiata* in collaborazione con Astaritta. Nel '66: l'*Incostante*, intermezzi,

il *Fumo villano*, *Fiammetta generosa*, in collaborazione con Anfossi, la *Baronessa di Montecupo*, intermezzo a 3 voci, la *Pescatrice*, e la *Molinarella* [1]. Di quest'opera è sconosciuto il librettista. È da notare che il libretto è preceduto dall'esposizione dell'argomento, ciò che raramente si riscontra nei libretti di opere comiche, mentre è norma costante dei libretti serii; essendo facile e chiaro, per solito, l'intreccio della commedia, e svolgendosi tutto nella commedia stessa, non occorreva informare il pubblico dei precedenti dell'azione, mentre era necessario informare gli ascoltatori del melodramma dei fatti supposti o già avvenuti, e prepararli all'ingarbugliata trama storica o eroica o favolosa.

Precede l'opera una sinfonia, che non presenta speciale interesse. Un allegro vivace, iniziale, espone un disegnino ritmico, senza importanza melodica. Notevole è, invece, il seguente andantino con moto, una elegante frase da minuetto, per archi soli, ma breve e priva di svolgimento. Infine, un comune allegro presto.

E s'apre la prima scena. Si vede una campagna; di qui il molino di Anselmo, di là l'elegante abitazione del cavalier Ergasto. Questi è con la giovine Lesbina, che da tutti è creduta figliuola del mugnaio Anselmo. Il cavaliere — tenore — insiste nel dichiararsi innamorato della giovine, la quale si schermisce: « il mio rigore non è tutto crudeltà ». Non v'è contrasto musicale nelle due frasi, melodicamente

---

[1] Questo spartito è stato segnalato agli studiosi dal prof. Vito Fedeli, dir. dell'Istit. Mus. di Novara, in un saggio pubbl. in *R. M. I.*, XVIII, fasc. 2°. Lo stesso prof. Fedeli ha trascritto l'intera partitura dall'autografo, che è a Napoli. Con grande cortesia egli mi ha comunicato la sua trascrizione; del che pubblicamente lo ringrazio.

modeste, congiunte poi nella cadenza: quella di Lesbina ha alcune modulazioni dolenti nella espressione della sua pena. Ma, in fatto, questa prima presentazione non è interessante musicalmente, nè vale a caratterizzare comunque i personaggi centrali della favola. Un sentimento accorato traspare dalla seguente aria di Ergasto: comincia in andante; un primo elemento affermativo « Non partir! » è seguìto da una frase svolgentesi in angusto intervallo « se perdo il sole » e conchiudentesi con mesta modulazione « come mai viver potrò? ». Dopo una lunga pausa, un nuovo disegno rappresenta la crescente emozione « il mio sol tu sola sei », ma purtroppo conclude banalmente. Infine, un terzo disegno, in allegro presto, rappresenta una maggior ansia; la voce s'alterna concitata con i violini e le viole: « fermati, o Dio », poi esce in un pergolesiano scatto, molto efficace per accento ritmico e per modulazione: « simil tormento ». Aria di andamento serio, interessante e commossa, turbata solo dai convenzionalismi delle cadenze e delle ripetizioni. Il Cavaliere si congeda da Lesbina, che si rammarica, in un ordinario recitativo, della disparità dei loro natali; « o perchè almeno alma men grande io non racchiudo in sen! ».

Ed ecco un felice momento: Ciccone, — basso comico — il garzone di Anselmo il mugnaio, entra in iscena e fa allusioni al suo amore per Lesbina in una brevissima canzone, di cui lo spunto è felice per adeguatezza mentre le ripetute cadenze sono banali; in confronto con le frasi fin qui udite dei personaggi serii, questa che presenta un tipo popolaresco e comico, parlante il dialetto, è appropriata: un po' canzone popolare, un po' strascicata, un po' dolente. È un rapido tocco da artista. Poi la scena si affolla. A Lesbina taciturna ed a Ciccone sospiroso si ag-

giungono il mugnaio, seguìto dai suoi garzoni, che egli incita a varii lavori, e la serva Brunetta. Anselmo annuncia — in un recitativo che qui come altrove è monotono, nelle usatissime modulazioni — d'aver deciso per la sera stessa le nozze di Lesbina e di Ciccone. Gioia del garzone, sconforto della giovine. E Brunetta, la servetta che ama Ciccone, è in allarme; peggio, il mugnaio le dice che egli la vuol sposare; all'istante essa si propone di informare il cavaliere Ergasto delle decisioni di Anselmo, e sgattaiola via. Ora Ciccone va attorno a Lesbina e le dice rozze frasi d'amore, che Lesbina non accoglie, restandosene triste e muta. Anselmo interloquisce: quel silenzio, egli dice, non è collera, ma rossore, pudicizia; le donne vanno prese con i vezzi; egli ora li lascerà soli, affinchè Ciccone possa innamorarla. Ed ecco un'aria gustosissima. Lo spunto melodico, rozzo e pesante, sulle popolari parole « è la femmena comme la gatta », disegna a tratti incisivi il personaggio di Anselmo, l'antico basso, nell'evidenza d'una parte efficacissima; grossolano e massiccio, scamiciato ed impolverato di farina, il padrone arricchito, rubicondo ed arzillo, fa la sua psicologia femminile; una macchietta; egli vuol dare grazia e leggerezza al suo discorso, vuol assumere le pose della donnetta che resiste alle seduzioni, che respinge sdegnosa le offerte, che, abbandonata, sollecita i vezzi, e vuol rappresentare la sensualità, la mobilità dell'atteggiamento femminile paragonando la donna al gatto, di mutevole umore e d'improvvisa unghiata; il comico abbonda in questa scena; comiche sono le parole, efficace è la musica; un cantante del tempo poteva trarre un effetto assai divertente con i mezzi delle parole, della musica e della sua arte, poichè molte risorse gli erano offerte dalla si-

tuazione. L'accompagnamento di soli archi è agile, scherzoso, con felici trovate di abbellimenti.

E fatta la lezione, Anselmo se ne va. Ciccone tenta la seduzione di Lesbina con goffe frasi. La giovane gli risponde con pretensioso linguaggio, assorta in altro pensiero. Le sue parole ed il suo atteggiamento non sono compresi da Ciccone, di cui con volgari battute — sempre in recitativo sciatto! — si afferma qui il carattere comico; le angustie di Lesbina sono giudicate da lui conseguenze d'isterismo; ed anche più avanti, nel corso della commedia, mentre la matassa s'arruffa, egli ripeterà per tutti i casi, per uomini e per donne: « So' affette sterece », e mostrerà di credere ad una contagiosa epidemia del male che turba la mente e sconvolge i pensieri di tutti i personaggi; nè mancherà di far intendere che, dopo la prima notte di nozze, Lesbina sarà guarita del suo malessere. In realtà la comicità di Ciccone non ha alcun rilievo musicale. Piccinni lo ha lasciato esprimersi nelle volgari frasi tracciate dal librettista, senza fornirgli un'aria decentemente comica; vedremo più avanti come lo abbia utilizzato. La parte, giuocata dal basso comico dell'epoca, doveva certo riuscire dilettosa al pubblico napoletano, che si giocondava dei personaggi popolareschi e grossolani. Dopo aver cantata una modesta arietta, « il mio core è un ruscelletto », Lesbina se ne va, Ciccone la segue, e la scena si muta.

Camera nel casino del cavalier Ergasto. Per poco la commedia cede il posto al dramma d'amore. Ecco il cavalier Ergasto ed il Conte. Questi narra all'amico — lunghe pagine di noioso recitativo, senza varietà e senza emozioni! — come alla vigilia delle sue nozze con la marchesa Urania sia sopraggiunto un inatteso impedimento, vietando le nozze; Urania

era data ad altri, da suo padre. Ordinaria *ficelle* melodrammatica. Una banale frase dà agio al tenore di sbizzarrirsi in lunghi vocalizzi. A scacciare la noia della situazione giunge opportunamente Brunetta, la quale svela al cavaliere Ergasto l'imminente matrimonio stabilito da Anselmo, ed invoca il suo intervento che, mandando a monte le nozze, non la priverà dell'amato Ciccone. È molto graziosa questa servetta. Inchinatasi all'*eccellenza* del Cavaliere, e fatta la rivelazione, ella ora gli si mette a paro, nelle pene d'amore; nel mal d'amore, dice, siamo tutti uguali. Preannunciata dai violini, appare la commossa, concitata frase con la quale la servetta invoca solidarietà nella cattiva avventura.

È un linguaggio musicale schiettamente popolaresco, sentito, commosso; la servetta è loquace, come le popolane, ripete e stempera le sue idee, si fa le sue ragioni, vuol comunicare il senso della sua infelicità, vuol interessare l'altro, il signore, che è autorevole e potente; ma tutto quel che dice è adeguato alla sua persona; non frasi vacue, non vocalizzi gelidi; la sua esperienza l'avverte che troverà aiuto presso chi soffre come lei, ed eccola vicino al disgraziato cavaliere, prenderlo confidenzialmente pel braccio, scuoterlo un poco, ed incalzare nel fervorino, nell'esortazione. Elegante pagina [1], vivace, di squisito sapore comico; una deliziosa fra le tante servette dell'opera buffa settecentesca. Il cavaliere le promette di aiutarla e di giovare a se stesso.

Altro mutamento di scena: « Orticello di Anselmo, incolto e mal tenuto ». Lesbina è sola. « Aurette, soffiate, e solo un momento col sonno colmate la

[1] Il D'Arienzo notava che lo spunto della nota canzonetta napoletana *Palommella, zompa e vola* è la cadenza di quest'aria.

pena del cor». È un componimento qualunque. Uno spunto comune, per modulazioni e per intervalli, alle arie di mezzo carattere dell'epoca, con fioriture. Nulla di specialmente notevole. Assai sciocco, o d'uno spirito assai povero, è il seguente recitativo. La Molinarella sembra addormentata, e mormora in un linguaggio assai fiorito: «Deh, vieni o Parca...», il che provoca i buffoneschi lazzi di Ciccone. Sopraggiunge Anselmo, il quale, vista Lesbina giacente, dubita che Ciccone le abbia fatto chi sa che cosa. Sopraggiunge pure Ergasto. Si grida, si strepita, si inveisce contro Ciccone. E Lesbina dorme sempre; poi, comincia a svegliarsi; ed infine può dire che Ciccone non le fece alcun male. Tutto ciò è una volgare farsetta, tanto distante dalle presuntuose scene serie di cui abbiamo già avuto un saggio e che ritroveremo, peggiorate, più avanti, quanto da quelle finemente comiche di Anselmo e di Brunetta. Intanto, mentre il mugnaio insiste perchè le nozze di Lesbina e di Ciccone avvengano al più presto, Ciccone è sottovoce avvertito, minacciosamente, da Lesbina, da Ergasto, da Brunetta, che quelle nozze non s'han da fare. Impaurito, impaperato, Ciccone esce in un'aria buffonesca, farsesca, ed in tal senso efficace per un «basso comico», nella quale torna l'allusione agli «affetti isterici». Dopo di che vanno via tutti, lasciando sola Lesbina. Ma ecco il Conte. Lesbina lo prega di recare un suo biglietto ad Ergasto: è una raccomandazione perchè eviti le nozze con Ciccone, ed il Conte l'accontenta. Via il Conte, sopraggiunge Brunetta, recando alla Molinarella un biglietto di Ergasto. Ma questo biglietto è un espediente che servirà più avanti, perchè viene Ergasto stesso a cantare una insignificante frasuccia d'amore. Di nascosto, lo ascolta Ciccone, il quale non sa far

di meglio che ripetere la storia degli « affetti isterici »; poi va a chiamare il mugnaio. Intanto, mentre Ergasto legge il biglietto di Lesbina, costei scappa via. Sopraggiungono Ciccone ed Anselmo, il quale non vuol credere che sua figlia se l'intenda col Cavaliere, ma poichè non trova più Lesbina, inveisce contro Ciccone. Brunetta, accorsa alle grida, consola Ciccone, assicurandogli che lei lo saprà amare, e Ciccone accetta i vezzi. Lesbina torna in quel momento ed addita a suo padre l'infedele sposo con la servetta. Nuove ire contro Ciccone, il quale, come al solito, non comprende nulla di nulla. Entra in fine anche il Conte, ed i cinque personaggi principali sono tutti in scena, per il Finale, che, iniziatosi con la frasuccia d'amore di Ergasto, proceduto senza legami di voci, ma con contrasti di ritmi e di battute comiche su facili schemi orchestrali, finisce in un semplice insieme di invettive contro Ciccone, che ora si crede preso dagli « affetti sterici ». Finale comico per la buffonesca scena, ma non interessante drammaticamente, non intravedendosi un tentativo di complessità vocale e strumentale, nè di differenziazione di parti. Così finisce il primo atto.

« In una solitaria stradetta accanto al mulino ». Anselmo annunzia a Lesbina che la « zia Rolla », che fu nutrice della piccola Matilde — e qui si riferisce ad uno scambio di neonate, narrato nell'argomento — essendo moribonda, vuol vederla. Egli spera in un'eredità; perciò è opportuno che Lesbina vada; Brunetta l'accompagnerà. Qui un'aria di Anselmo è caratteristica. Ed Anselmo è il solo personaggio che, pur con pochi tocchi, abbia una sua individualità. Qui egli parla da uomo d'affari, che aspira all'eredità. Il mugnaio che vedemmo affinarsi nella psicologia femminile e nel raffronto della donna

e del gatto è qui grossolanamente schietto; alla colorita fraseologia dialettale, alludente al gruzzolo raggranellato dalla vecchia, risponde un'efficace frase, rotta in esclamazioni. A Brunetta che giunge, Anselmo dà l'incarico di accompagnare la ragazza. E Brunetta coglie a volo l'occasione per attuare un certo suo piano. La strada che percorreranno lei e Lesbina passa accanto ad un casino di Ergasto; questi, avvisato, potrebbe trovarsi al loro passaggio, sposare segretamente la Molinarella; così lei recupererebbe il suo Ciccone. Brunetta dopo aver cantato una futile arietta va ad avvertire Ergasto del suo divisamento. Intanto Lesbina si compiace di leggere una lettera inviatale dal Cavaliere. Ciccone la spia, e, come già nel primo atto, va a chiamare Anselmo perchè sorprenda la figliuola. Al cospetto di suo padre, Lesbina nega. Che dice quel biglietto? Il Conte sopraggiunge ed accetta l'incarico di decifrare la lettera; naturalmente egli improvvisa l'innocuo testo d'una «canzonetta contro amore», che comincia elegantemente: «Donzellette semplicette». Stupore ed invettive a Ciccone, il quale, rimasto solo, fa una sua scena buffonesca di maraviglia. Ora Brunetta viene ad avvertire Ciccone del convegno stabilito per le segrete nozze di Lesbina e di Ergasto. Si trovi anche lui sul posto; vedrà, e deciderà senz'altro di sposare la fedele Brunetta. Altra aria buffonesca di Ciccone, il quale dichiara che non crederà più a nulla, ma di tutto vorrà prima aver le prove: fatica particolare scenica del basso comico, senza interesse musicale. E la scena cambia.

Nella seconda parte di questo atto è insinuato un inutile episodio che squilibra tutta l'opera. Manca l'interesse drammatico, e però basterà riassumere la tela della sciocca commedia. Nel luogo stabilito pel

convegno, un folto bosco che termina al mare, erra, gemendo di amore, il Conte. Improvvisamente l'aria s'oscura. Un temporale. (Tutto ciò è narrato nel recitativo: Piccinni non s'è degnato di far musica). Dalla spiaggia, il Conte vede una barca naufragare ed un Cavaliere in pericolo; manda servi pel salvataggio. Chi è quel Cavaliere? È la marchesa Urania, in mentite spoglie, che ha voluto raggiungere il Conte. Svenuta pel naufragio, è condotta nel vicino casino di Ergasto. Intanto, secondo il piano stabilito, Ergasto s'è trovato al passaggio del calesse, ha incontrato le donne ed ha fatto nuove dichiarazioni d'amore a Lesbina. Dopo molte esitazioni, spinta dalla serva, Lesbina acconsente al matrimonio. E le nozze si concludono in fretta, davanti alla gente di Ergasto. Ciccone, che s'era nascosto per veder la scena, è riconosciuto; Ergasto ordina che sia legato e bastonato; scena buffa di Ciccone — che si dibatte fra i servi, chiedendo pietà — notevole per la ritmica delle parole concitate; indulgenza di Ergasto; gli sposi entrano nel casino. Urania, rinvenuta, apprende che è stata inconsapevolmente salvata dal Conte. Qui Lauretta, la cameriera di Urania, canta la sua unica arietta, assai futile. Breve letizia, interrotta da un equivoco. Brunetta, descrivendo ad Urania le avvenute nozze, si spiega male, confonde cavaliere e conte e fa credere ad Urania che il Conte abbia sposato Lesbina. Furore di Urania, in una falsa e convenzionale aria seria. Urania manda a sfidare il Conte; questi, non sapendo chi sia il misterioso Cavaliere da lui salvato ed ora suo nemico, accetta; si incontrano e, naturalmente, si riconoscono; anzichè chiarire gli equivoci, Urania scaccia il Conte; il quale se ne va, dopo aver cantato una inutile aria « Morirò da disperato ». Finalmente Er-

gasto convince Urania che s'è trattato d'un equivoco. Ed ora è Urania che s'abbandona ad un'aria seria « Fin di Lete sulla sponda, idol mio ti seguirò ». Tutta roba inutile nella commedia e nella musica.

E si torna al comico. Ora la scena rappresenta l'esterno del castello di Ergasto. Ciccone ed Anselmo tentano di dare la scalata per rapire Lesbina. Ciccone ha paura di salire, il mugnaio lo spinge. Accompagnamento agitato di violini ed oboi, parlato dei due bassi. A questo punto della partitura c'è la didascalia: « Altre voci, segue combattimento ». Interviene tutta la minuscola orchestra: quartetto d'archi, trombe ed oboi; ma non c'è alcun accenno di descrizione; c'è un po' più di suono, senza effetti, senza dinamica. Qui probabilmente si svolgeva una scena di lotta, « combattimento », fra Anselmo, Ciccone e qualche servo del Castello; e la scena doveva interessare il pubblico e prolungarsi, poichè alla fine del breve ed incolore frammento orchestrale v'è la didascalia: « Se occorrerà si farà da capo ». Ciccone e Anselmo, sfondata la porta, entrano nella torre, poi ne escono trascinando Lesbina, quasi svenuta; Anselmo e Lesbina s'allontanano. Ciccone, non si sa perchè, resta. Sopraggiungono Ergasto e Brunetta, il Conte ed Urania. Quelli si disperano, questi si riconciliano. Poi, visto Ciccone, gli danno addosso. Finale comico.

Il terzo atto è breve e scarsissimo di musica. Nella casa di Anselmo, presso un fienile. Anselmo vuole che immediatamente Ciccone sposi Lesbina, e perciò, rinchiuso Ciccone, su, nel fienile, va a chiamare la figliuola. Sopraggiunge Brunetta, apre il fienile, e ne fa discendere il garzone, celandosi con lui. Viene Anselmo con Lesbina. Costei scongiura suo padre di non insistere; ella non può sposare

Ciccone, essendo già maritata ad Ergasto. Qui Piccinni ha trovato una efficace frase, commossa, elegante: «Se queste amare lagrime», con accompagnamento di solo quartetto d'archi; non è pomposa e grave, da opera seria, ha la conveniente tenerezza della giovine, nella penosa sua situazione; è una espressione di dolore adeguata alla commedia, mentre le precedenti pagine serie di Ergasto, del Conte, e sovratutto di Urania sono insopportabili per la loro vacuità, convenzionalità, falsità. Anselmo non le dà retta. Dà ad un servo la chiave del fienile, perchè faccia discendere Ciccone. Il servo fa segno che non c'è nessuno lassù. Stupore di Anselmo. Donde può essere fuggito Ciccone? Probabilmente si sarà nascosto; egli lo scoverà. Intanto chiude in cantina Lesbina, e va nel fienile. Rapidamente Brunetta e Ciccone aprono la cantina e liberano Lesbina. Nuova maraviglia di Anselmo, per la sparizione della ragazza, in una comica aria, graziosamente accompagnata dagli archi.

Mutamento di scena. Nel palazzo di Ergasto; questi è ancora in ansie, dopo il rapimento di Lesbina. Qui viene opportuna un'aria di Urania: «Dopo dei torbidi si placa il mare». È una melodia espressiva di calma, di serenità; benchè nello svolgimento sia gravata di fioriture, serba un andamento vivace, ed è veramente come una parola confortatrice ed augurale. Ed è augurale, nella commedia, poichè giungono subito Lesbina, Ciccone e Brunetta. Il ritorno della sposa è accolto con letizia. Il garzone e la servetta vanno in cucina a rifocillarsi. Ancora una inutile aria seria del Conte. Dopo di che, siamo allo scioglimento della commedia. Anselmo viene ad annunciare che «zia Tolla», morendo, ha dichiarato che Lesbina è Matilde, figlia della defunta princi-

pessa e perciò erede della vasta proprietà ora tenuta da Urania. Duettino di gioia degli sposi. Lesbina legge graziosamente la lettera di zia Tolla: « Mio caro cognato, non creder che sia Lesbina tua figlia... ». Generosamente la sposa fa parte dei suoi beni ad Urania e ad Anselmo. Brunetta e Ciccone sposeranno ed avranno bei doni.

Opera priva di qualsiasi senso di equilibrio; e non è da parlare dell'organicità, completamente assente per l'uggiosità delle parti serie e il triviale delle parti farsesche; in mezzo ai due estremi, stanno, isolate, molte gemme melodiche, molti momenti di fresca e pura sensibilità, di chiara intuizione, felicissimi.

6. Piccinni « commence à vieillir »

Non poche opere compose il Piccinni prima di recarsi a Parigi, ove iniziava il suo periodo antigluckiano, eminentemente dedicato all'opera seria, benchè pure nei suoi anni giovanili avesse ottenuto grandi successi nel campo melodrammatico. Sono del '67: la *Notte critica*, di Goldoni, la *Direttrice prudente*; del '68: la *Locandiera di spirito*, i *Napoletani in America*; del '69: lo *Sposo burlato*, il *Volubile*, la *Finta ciarlatana*, l'*Innocenza riconosciuta*, gli *Sposi perseguitati*; del '70: il *Regno della luna*, di Goldoni, *Gelosia per gelosia*, di Lorenzi. Di quest'ultima opera ci dà notizia il Burney [1], il quale, la sera stessa del suo arrivo a Napoli (16 ottobre '70) si recò al Fiorentini, ove si rappresentava appunto l'opera di Piccinni:

---

[1] Cit., *The present state in Italy*, pag. 303.

Malgrado che la Corte stesse a Portici ed un gran numero di famiglie non fosse ancora rientrato in città dalla campagna, tanta era la fama del musicista che il teatro era gremito. Veramente l'opera si sostiene soltanto pei meriti e per la fama del compositore, poichè dramma e cantanti sono cattivi. Vi era, pertanto, una parte comica impersonata dal signor Casaccia, uomo di infinito spirito; tutto il pubblico si esilarava al suo apparire; la piacèvolezza di questo attore non consisteva nelle buffonate nè era tutta locale, come capita spesso in Italia ed anche altrove; ma era d'una qualità originale e universale, sicchè avrebbe eccitato il riso in tutti i tempi ed in tutti i paesi. Le arie di questa burletta sono ricche di bei passaggi, ed in generale molto ingegnosamente accompagnate; non vi erano danze, cosicchè i tre atti sembravano piuttosto lunghi.

Il Burney volle conoscere il Piccinni, e tornò a rivedere *Gelosia per gelosia*. Ecco i fogli del suo diario [1]:

18 ottobre — Fui veramente felice di sapere, al mio arrivo a Napoli, che le persone per le quali avevo lettere di presentazione erano in città; vi si trovavano il signor Iommelli e il signor Piccinni. Quegli stava preparando un'opera seria per il gran teatro di San Carlo, questi aveva proprio allora compiuto la burletta, di cui ho già parlato.

Stamane ho visitato il signor Piccinni ed ho avuto il piacere di conversare a lungo con lui. Egli abita in una bella casa, in una strada decorosa, ed ha molti camerieri. Ha non più di quarantaquattro o quarantacinque anni. Buona cera, aspetto molto vivace; è un fine e piacevole uomo, benchè piuttosto grave nelle sue maniere per un napoletano che ha tanto fuoco e genio. La sua famiglia è alquanto numerosa; uno dei suoi figliuoli è studente nell' Università di Padova.

Dopo aver letto una lettera che il signor Giardini aveva avuto la cortesia di darmi per lui, egli mi disse che sarebbe stato molto lieto se avesse potuto essere utile a me o al mio lavoro.

Gli chiesi ed ottenni informazioni sui Conservatori, sugli studii, sui castrati e su i medici che facevano l'operazione.

---

[1] pag. 308 e sgg.

24 ottobre — Sono tornato stasera all'opera di Piccinni; sono giunto tardi per udire l'overture. Il teatro era pieno zeppo; la musica mi piacque più della prima volta. Le arie non sono accessibili come quelle dell'opera di Paisiello, ma sono scritte più accuratamente di quelle; v'è qualche recitativo accompagnato: benchè parecchie parti cantino contemporaneamente vi è una chiarezza, e, se si potesse dire, una trasparenza meravigliosa.

27 ottobre — Soffrivo stasera un forte male di capo; decisi di sperimentare la efficacia medicinale della musica nell'opera di Piccinni, e notai che essa alleviava le mie pene e mi svagava. Il teatro era zeppo; gli attori erano in vena. Giunsi per tempo, ed ascoltai l'overture; essa è veramente bella e spiritosa, consistendo di due soli movimenti, nei quali i violini lavorano molto. E se mi piacque la prima volta ora mi piacque di più. È impossibile non essere deliziati dall'originalità e sorpresi dalle risorse dell'autore.

Furono rappresentate nel '71: le *Due finte gemelle*, la *Donna di bell'umore*, la *Corsala*, l'*Erede riconosciuta*. In quest'anno la *Cecchina* fu rappresentata a Parigi. Nel '72: l'*Astratto*, l'*Americano*, le *Trame zingaresche*; nel '73: la *Sposa collerica*, il *Vagabondo fortunato*, i *Furbi burlati*. Già invecchiava Piccinni! Ce lo dice un acuto osservatore, un adoratore della musica napoletana, l'abate Galiani, che, il 13 maggio '73, scriveva da Napoli a madame d'Épinay:

Vous m'avez demandé des airs de notre Grand Opéra faits dans l'année. Nous avons eu des pièces si détestables qu'il n'y avait à mon avis rien à vous envoyer. En revanche nous avons eu tous les opéras bouffons excellents, c'est-à-dire deux de Piccinni et deux de Paisiello. Ceux de ce second ont été même superieurs à l'autre, qui commence à vieillir. Il n'y avait pas moyen de vous envoyer rien de Paisiello, car c'est trop napolitain; je vous envoye donc un air de Piccinni, qui aurait pu autant être placé dans un opéra serieux que dans un bouffon... Je vous envoye ensuite un

autre air du même opéra de Piccinni; et, ce qui vous étonnera, c'est un air en paroles françaises, un peu extropiés à la verité...

Un anno dopo, (nel '74: le *Finte gemelle*, la *Contadina bizzarra*, gli *Amanti mascherati*) si diffondono le prime voci d'una probabile partenza di Piccinni per Parigi. Il Galiani ne scrive alla D'Épinay, 14 maggio '74:

Piccinni nous quittera, sans faute, pour aller vous trouver... Tout le monde est fâché ici de son départ; mais personne ne lui a offert dix sous pour rester...

Nel '75: l'*Ignorante astuta*, i *Viaggiatori*, il *Sordo*, la *Contessina*. A questo punto, l'attività di Piccinni abbandona il teatro comico. La sua partenza per Parigi è così annunciata dal Galiani alla stessa d'Épinay, il 2 novembre '76:

Nous vous enverrons dans quinze jours Piccinni et sa femme, qui est une bonne personne, aimable, douce, chantant parfaitement bien et qui vous plaira. Pour lui, c'est une espèce de M. Duni. La conversation ne vaut pas ses pièces; mais c'est un très-honnête homme et je vous le recommande très-fort.

Giunto a Parigi, l'opera seria lo assorbe; sorgono le dispute sulla sua arte; il Galiani raccomanda Piccinni a tutte le sue autorevoli amiche parigine, vuole leggere « les brochures entre les gluckistes et les piccinistes », chiede notizie di lui, sopratutto, perchè « si M. Neck fait le bonheur de l'État, Piccinni fait le bonheur de la vie, ce qui vaut de plus... ». Durante la sua assenza da Napoli furono riprese alcune sue opere comiche; una cadde, *à plat*, come scrisse il Galiani. Il quale nel '78 scriveva alla Bel-

zunce: « Paisiello est infiniement plus fort que Piccinni dans le contropunto; ainsi il est plus sûr de reussir, aidant sa nature avec l'art... Piccinni n'est pas sûr de reussir toujours. Paisiello est si fort en musique qu'il peut tirer parti de tout... ».

Dopo alcuni anni, Piccinni tornò all'opera comica. Nell'anno stesso della *Didon*, 1783, furono rappresentati al teatro di Corte di Fontainebleu *Le dormeur eveillé*, su libretto di Marmontel e *le Faux lord*, testo di Giuseppe Piccinni, primogenito del compositore, già noto in Francia per una traduzione in versi delle *Lettere di Abelardo ed Eloisa* e per un elogio, in prosa, di Metastasio.

Il Ginguené dice del *Dormeur eveillé*: « lo stile vivace, arguto, bizzarro, ora grazioso e commovente, ora comico e perfino buffonesco della musica contrastava singolarmente con quello della *Didone* e tale contrasto fu da tutti rilevato »[1]. Marmontel aveva composto un libretto assai lungo, che fu integralmente musicato dal Piccinni; questi fu poi costretto a sopprimere metà del suo lavoro. Lo stesso Ginguené giudicava la musica del *Faux lord* « deliziosa, dallo stile puro, libero e facile ». Ed il Grimm [2] ne scrisse:

La musique est de son père, et l'on ne sera point étonné qu'elle ait été faite avec tout le soin qui peut inspirer la tendresse paternelle. Cette comédie est une de ces pièces d'imbroglio dont fourmillent tous le Théâtres d'Italie. M. Piccinni a tâché autant qu'il a pu de l'adapter aux convenances du nôtre. L'on sait assez que les auteurs des drames italiens destinés à être mis en musique s'embarassent fort peu de la conduite et de la vraisemblance de l'action; pourvu qu'ils offrent au musicien des situations piquantes, propres aux procédés de leur art, ils ont rempli leur bout... Le succès

---

[1] Cit. pag. 66, sgg.

[2] *Corréspondance*, ed. 1813, T. 2, pag. 352.

de la musique a été complet. Le public a demandé les auteurs; ils ont paru et ont été comblés des applaudissements les plus flatteurs.

Un'aria di quest'opera, *O Nuit, déesse du mystère*, è molta graziosa, *digne à tous égards de l'auteur de la charmante Cecchina*, come scrisse il Gevaert [1]. Ultime opere: La *serva onorata* ('92, al Fiorentini), la *Griselda*, dramma eroicomico di Angelo Anelli ('93, S. Samuele), il *Servo padrone* ('94, S. Samuele).

Dalla cronologia, necessariamente imperfetta, risulta che spesso Piccinni collaborò con altri musicisti, spesso furono fatti pasticci con la sua musica, spesso rimusicò lo stesso argomento. Il « genere » delle sue opere è designato ora dramma giocoso, ora opera giocosa, ora intermezzo a più voci, ora, verso la fine della carriera, dramma eroicomico. Le sue opere furono rappresentate in varie città dell'Italia settentrionale, media e meridionale. Piccinni, benchè avesse ottenuto il maggior successo con un libretto di Goldoni, non ebbe speciali predilezioni per lui o per altri librettisti; Palomba, Lorenzi, Mililotti, napoletani, il Petrosellini, romano, il Goldoni, l'Anelli gli fornirono in massima parte i libretti.

Si insiste molto, da varii storici, nella lode ai finali perfezionati dal Piccinni, più complessi, più lunghi [2]. In una produzione così disuguale come quella di lui è pericoloso generalizzare: per un pezzo interessante se ne trovano dieci nati morti. Nè la lun-

---

[1] Che la pubblicò nel suo *Répertoire classique du chant français*, n. 166 bis.

[2] Anche il Verdi raccolse la voce accreditata: « Piccinni, il primo, credo, che abbia fatto quintetti e sestetti, ecc. Autore della vera prima opera buffa *Cecchina* », e segnalò al Boito (Copialettere, pag. 632, 5 ottobre '87) il nome di Piccinni, come quello d'un autore importante, per l'indirizzo artistico d'una scuola di canto corale.

ghezza può essere cagione di maraviglia, se non fortemente sostanziata di tutti gli altri elementi costitutivi dell'opera d'arte. Fra i finali che abbiamo visto ve n'è qualcuno creato con forza drammatica, in cui i successivi episodii si incatenano drammaticamente, reagendo l'uno all'altro, costituendo tela e quadro organici e complessi; questo importa, e questo basta ad accertare la sensibilità del Piccinni; di cui la *Buona figliuola* se ha perduto, nel trascorrere del tempo, molte di quelle virtù per le quali trionfò ovunque, una ne serba: l'emozione di Cecchina.

IX

IOMMELLI, G. M. RUTINI
ED ALTRI MINORI FRA IL '60 ED IL '70

1. Niccolò Iommelli

Durante la sua lunga carriera Iommelli s'avvicinò parecchie volte all'opera comica; se ne ritrasse, per tornarvi. Ma, in conclusione, non s'affermò punto nella tendenza comica. Nacque ad Aversa il 10 settembre 1714, morì a Napoli il 25 agosto '74. Studiò col canonico Mozzillo, direttore del Coro nella Cattedrale di Aversa, e probabilmente fu da lui avvicinato alla musica chiesastica napolitana; in ciò si vedrebbe l'origine di quella pesantezza scolastica negli svolgimenti, che divenne caratteristica di lui durante tutta la sua carriera, in contrasto con la più diffusa caratteristica della scuola musicale napoletana. A sedici anni suo padre lo condusse a Napoli, ove dapprima fu scolaro di Durante nel Conservatorio dei Poveri di Gesù, poi fu ammesso nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ove studiò con Leonardo Leo, il quale ebbe decisiva influenza sulla sua arte; restò nel Conservatorio fino al '35 o al '36 [1]. La sua prima opera comica fu l'*Errore amoroso*, su libretto di Antonio Palomba, rappresentato al Nuovo

---

[1] Autore del documentato volume *Iommelli als Opernkomponist*, 1908, cui attingo abbondantemente.

nella primavera del '37. Incoraggiato dal successo, dava alle scene del Fiorentini, l'anno seguente, un'altra opera buffa, di librettista sconosciuto, *Odoardo* che portò il suo nome oltre gli angusti circoli cittadini. Dopo di che, dice l'Abert, le aspirazioni di Iommelli mirarono più alto. Per lui l'opera buffa restò in seconda linea, dietro quella seria. Con il *Ricimero*, accolto molto favorevolmente, il giovine artista si introdusse nella vita musicale romana; e, come già in Napoli, ebbe la fortuna di trovarvi un mecenate che gli procurava scritture e lo presentava ai circoli artistici ed aristocratici di Roma: fu questi il cardinale Enrico Benedikt, duca di York; della sua amicizia molto si giovò Iommelli, il quale arricchì la sua cultura negli ambienti letterarii ed artistici fiorenti nella Roma di allora. Al *Ricimero* seguivano, in Roma, nel '41, l'*Astianatte* e l'*Ezio*, prima opera su libretto di Metastasio. Non contento degli insegnamenti avuti nel Conservatorio di Napoli, si recò a Bologna, per perfezionarsi alla scuola di padre Martini. Decisivo per la sua carriera doveva essere il successo della *Merope*, al S. Crisostomo nel '41; due anni dopo otteneva la direzione del Conservatorio degli Incurabili. Fra molte opere serie, scriveva, nel '47, *L'amore in maschera* (A. Palomba) pel Fiorentini di Napoli. Costretto a vagare per le molte città che gli sollecitavano la composizione di opere, abbandonò nel '47 il posto al Conservatorio di Venezia.

a) Il « Don Trastullo »

Nel '49, mise in iscena a Roma l'*Artaserse* ed il *Don Trastullo*; questa è cronologicamente la prima partitura comica che si conosca dell'Iommelli,

secondo l'Abert; il Sonneck registra invece una *Cantata e disfida di don Trastullo* — intermezzi a tre voci — nel '46, teatro della Pace, Roma, con lo stesso titolo ripresa al Tordinona nel '56, e come *Don Trastullo*, nel '62 a Lucca. È certo più esatto inscrivere il primo saggio buffo di Iommelli col primo dei citati titoli. L'opera ricorda, nel libretto, nella tela e nel numero dei personaggi, l'intermezzo di Rinaldo, *La zingara*: tre voci, due atti, un vecchio abbindolato, una ragazza astuta. Ma questo libretto d'ignoto autore, musicato da Iommelli, vale certo più di quello della *Zingara*, per un maggior numero di elementi comici, ed innanzi tutto per il fatto che lo stesso *Don Trastullo* non vuol esser comico soltanto per la sua dabbenaggine e per il suo senile amore, ma anche per la sua mania di erudito e di grecista, il che fornisce al librettista la possibilità di qualche motivo satirico ed al compositore quella di tentare la caricatura di arie serie, cioè di quelle arie che nell'opera seria erano sovente ispirate appunto da personaggi parlanti un linguaggio prezioso e classicheggiante.

L'opera manca di sinfonia. Il vecchio don Trastullo (basso) è cotto per Arsenia (soprano) e vuol sposarla; egli stesso si proclama Paride; la giovine gli sembra Elena; nella foga « retorica e ciceroniana », che è il suo forte, egli parla di storia e di mitologia, le sballa grosse, come la fuga di Anchise a Roma, poscia descrive l'incendio di Troja, e, per associazione di idee, riprendendo il motivo dell'ardore per Arsenia, declama, enfaticamente: « Elena, voi per me siete una Troja! » in cui è evidente il doppio senso. In questo pezzo (orchestra: archi, oboi e flauti), don Trastullo si crede Enea, volge la parola ad immaginarii personaggi, Priamo, Ascanio. Ed il

pezzo è certamente caricaturale, avendo Iommelli adoperato in questa scena buffa procedimenti orchestrali (tremoli dei violini), ritmici (sincopati), melodici (risposte dell'oboe alla voce, cromatismi), consueti all'opera seria, ed avendo imposto alla voce quell'andamento, quelle spezzature, quegli accenti, quelle cadenze che fin dalle prime opere della scuola napoletana, poi fatti eleganti e più incisivi dal Pergolesi, caratterizzavano allora, e caratterizzarono ancora per molti anni il linguaggio musicale del personaggio comico. Infatti l'aria descrittiva di don Trastullo comincia con un modesto spunto da aria seria: « Oh che fiamma, oh che incendio », uno spunto che magari trovereste in un dramma o in un cantata sacra con lo stesso procedimento orchestrale; ma ove l'aria seria volgerebbe a sviluppo contrappuntistico o a vocalizzi, con fioriture strumentali, ecco la maniera comica intervenire e recare, con l'imprevisto della sorpresa, il tono umoristico. Arsenia non può non sorridere alla foga del vecchio, il quale piagnucola: oh! quel riso gli darà la morte; poi, prendendo coraggio, dice che resisterà, tenace, nel suo desiderio. La ragazza, che ha mangiato la foglia, lo compiange, con un'aria quasi seria, con molte fioriture, ma gli annuncia che essa è stata già legata ad altro uomo, grazie ad una forte somma. Ma ecco giungere inatteso colui che aspira al cuore di Arsenia, Giambarone (tenore), geloso. Il vecchio si nasconde, Giambarone lo scova, canta un'aria minacciosa, « Faccio tremar la terra », cui le trombe in accompagnamento, squillando, recano efficacissima vigoria. Alla fine della prima parte le tre voci si alternano, paurosa quella di don Trastullo, sostenuta da un comico passo del basso, arrogante quella di Giambarone. Ma la paura non ha sconfor-

tato il vecchio, il quale, al secondo atto, dopo un breve pezzo orchestrale, alla maniera del *trattenimento*, insiste nel suo proposito. Allora Giambarone ricorre a un travestimento — altro elemento comune all'intermezzo del tempo: *Serva padrona*, *Zingara*, ecc. —; da capitano, riuscirà a mettere alla porta il vecchio. Ma questi non cede: vengono a duello: molte grida: ma nessuno resta ferito. Arsenia interviene a troncar la lite; essa riesce a farsi dare da don Trastullo una somma e concede la sua mano a Giambarone. Il vecchio deve accontentarsi di assistere al matrimonio.

b) « Il Paratajo »

Mentre si consolidavano le relazioni di Iommelli con il Duca di York, il cardinale Alessandro Albani, nepote di Clemente XI, volgeva la sua benevola attenzione al musicista, il quale molto si giovò della nuova protezione: Iommelli fu nominato, infatti, coadiutore alla cappella papale di S. Pietro ed accolto nell'Accademia ceciliana. Recatosi a Vienna, Iommelli sentì l'influenza dell'arte straniera; la sua musica cominciò a diffondersi anche fuori d'Italia. Si trattenne a Vienna circa un anno e mezzo. Di ritorno, scrisse, per la festa dell'Ascensione del 1750, l'intermezzo l'*Uccellatrice*, rappresentato al S. Samuele; seguiva, nel '53, l'*Uccellatore*, pel Marsigli Rossi di Bologna. Di questi due intermezzi l'Abert dichiara di non poter dare notizie, ma suppone che il secondo di essi sia da identificare col *Paratajo*.

Nella *Lettre d'un symphoniste de l'opéra à ses camarades de l'orchestre* Rousseau immagina che mentre Bambini allestisce una nuova opera italiana

per la stagione dei Bouffons, nel '52, già si complotta per l'insuccesso; ed argutamente prosegue: « A questo scopo mi sono astutamente insinuato presso il signor Bambini, col pretesto dell'amicizia, ed il buon uomo, che nulla sospettava, m'ha mostrato, senza far misteri, il suo intermezzo. Il titolo ne è l'*Oiseleuse anglaise*, e l'autore della musica è un certo Iommelli ». Rousseau si riferisce evidentemente, nota il De La Laurencie [1], al *Paratajo* o *Parataglio*, che si svolge a Richmond, presso Londra. Questo intermezzo in due atti, rappresentato il 23 settembre 1753, all'Opéra, è il rifacimento di un intermezzo a due sole voci, intitolato l'*Uccellatrice*, di Iommelli [2], apparso negli *entr'actes* dell'*Imeneo in Atene* al S. Samuele, nel 1750; anzi, è assai meno d'un rifacimento, poichè oltre ad aumentare da due a quattro i personaggi, soltanto quattro arie sono passate dal primo al secondo lavoro, con posposizioni nel libretto. Nè è da confondere il *Paratajo* con la *Pipée*, una parodia rappresentata nel 1756 [3].

Precede il *Paratajo* una sinfonia in tre movimenti, un allegro $^3/_8$, che comincia con l'unisono degli archi, agitato ma senza significazione; un andante $^3/_8$ molto gentile, con flauti, che ripetono lo stesso tema, una volta forte, ed una volta piano, a mo' di « Eco »; un vivace presto.

L'argomento consueto, un vecchio non vuole che la pupilla prenda marito, si rinnova, in certo modo, per il fatto che Argone è acerrimo nemico delle donne; egli fa di tutto per distogliere la nipote

---

[1] Vedi *Les bouffons* in *S. I. M.*, 1912.

[2] *Wiel*, n. 528.

[3] *Comédie en deux actes* — dice il Contant d'Orville, cit., pag. 102 — *mêlée d'ariettes, traduction d' il Paratajo, intermède italien, dont le choix des Ariettes, qui est de M. Clément, a été fort applaudi.*

Clarissa dal matrimonio, e ha posto perciò una clausola nel suo testamento. Ma Clarissa è innamorata di Floro, e Floro non rinuncia a Clarissa; per ciò studiano insieme varii espedienti per mettere da parte il vecchio, sposarsi, non solo, ma ottenere la dote che spetta a Clarissa. Ed il vecchio è aggirato. Floro gli annunzia di aver scavato in un certo punto il terreno per cercarvi un tesoro; avido di guadagno, Argone va a vedere, ma cade nel fosso. Lo soccorre una donna, Fille, amica di Clarissa, lo tira su, ed il vecchio, grato alla salvatrice, obliando di colpo l'antifemminismo, le fa dichiarazione d'amore, e le promette subito gioie e viaggi; ma più delle parole fa presa sul cuore di Fille una considerevole somma che Argone è costretto di sborsare. Il primo finale, benchè riunisca Argone, Clarissa e Fille, è indicato come « duetto », ma, nota l'Abert [1], s'allontana dalle consuete forme del duetto, e costituisce una serie di pezzi diversi per movimento e per contenuto, legati soltanto dalla unità tonale; non si trova traccia di motivo principale riapparente nel finale, come è dello stile del Logroscino, ma si annuncia già la consistenza del finale in un pezzo di per se stante, come nella maniera di Piccinni. Ma qui tutto è ancora iniziale; i singoli movimenti sono di ampiezza molto diversa e, sopratutto, manca quella vigoria drammatica diffusa e quell'arte dell'amplificazione che Piccinni introdusse in simili finali. L'Abert è indotto pertanto a scusare il musicista, a cagione del libretto che non offriva alcuna situazione interessante e suggestiva. Nel finale del primo atto, dunque, Argone comunica a sua nipote il suo progetto di nozze con Fille, e vien preso in giro dalle due ragazze. Nel

---

[1] Cit., pag. 422.

secondo atto, Fille appare come venditrice di uccelli, e canta l'arietta « Chi vuol comprar la bella calandrina », nota ormai per essere stata inserita in raccolte di arie antiche[1]; quest'aria, che non ha nulla di comico, come la situazione chiedeva, trattandosi d'una finzione, è molto gentile. Lo spunto vocale iniziale può sembrare un po' schematico, forse anche un po' rigido, formalmente, ma la risposta, in accordo arpeggiato, diffonde una mollezza che modifica la prima impressione e l'annulla nell'unità dell'alternata frase; la seconda risposta, poi, è anche più commovente quando, nella ripetizione da capo, serve alle parole « e venderla degg'io, che l'amo tanto! », ed in tal caso la mollezza dell'accordo disciolto si colora, nell'effetto vocale, d'una sensibile nostalgia. È notevole come il ritornello della venditrice, il suo richiamo popolare: « venga, venga » sia stato inserito fra il primo ed il secondo elemento della seconda frase; l'inserzione, felice in se stessa, nell'espressione dell'incitamento, taglia in due la frase, provocando prima una sospensione, una sorpresa, e poi la logica ed attesa conclusione. Infine un altro elemento popolaresco, come il « venga, venga », e cioè la « voce » stradaiola, che riprende e ravviva lo spunto iniziale: « la bella calandrina! ». Mentre Fille offre uccelli ai passanti, giunge l'innamorato Argone; la ragazza lo rimprovera e lo strapazza, e lo accusa di amare Clarissa, della quale ella si dice gelosa. Clarissa, a sua volta, interviene, scongiurando il vecchio di lasciarla libera di sposare e di modificare il testamento, ed il suo canto è dolcemente lamentoso, inframmezzato da parole dette

---

[1] PARISOTTI, Ricordi, vol. III; Isori Album, Univ. Edit., I.

« sotto voce » al pubblico, concludendo con una frasuccia in $^6/_8$

> Per una frottola — che poco vale
> Voi mi farete — venir del male

durante la quale l'attore poteva fare un effetto di balbettio. Ma Argone non si commuove e le risponde sprezzantemente. Con l'ultima scena, certamente ingenua, farsesca, si va verso la soluzione. Clarissa e Fille tendono le loro reti per gli uccelli, mentre Floro si nasconde in un boschetto. Fille canta un'aria « Ecco viene un uccellino... un cardellino... un rosignolo... » in cui la voce ha poco da fare, mentre è molto grazioso l'accompagnamento di garruli ottavini sul pizzicato degli archi. Giunge Argone, è adescato dalle due ragazze, ed è preso nella rete: soltanto se modificherà il testamento sarà liberato. Allora Clarissa dà la notizia del suo segreto fidanzamento. Floro canta una popolaresca canzonetta giocosa. Argone, dopo molto discutere, è assegnato a Fille, ed il secondo finale, che aveva riunito le quattro voci, chiude con un festante canto di gioia. « Non si trovano tracce — nota l'Abert — dello spirito degli ulteriori finali buffi. Il carattere fondamentale è quello di una semplice gioia canora, che si estrinseca grazie alla laboriosa orchestrazione, e di cui l'efficacia è certo più musicale che propriamente drammatica ».

c) « La Critica »

Iommelli tornò all'opera comica nel '66, a Stuttgart, essendosi offerte a lui condizioni favorevoli pel teatro e pel librettista, il quale era Gaetano Martinelli; gli era lasciata libertà nella scelta dell'argomento, il poeta era a sua disposizione. L'ambiente

del mondo teatrale, caro alla satira ed al teatro comico del '700, fu portato in iscena, con la *Critica* [1], e si risolse in una facile esposizione dei motivi marcelliani, in scene mal legate, senza intreccio, in cui i personaggi rappresentavano troppo semplicemente i difetti della gente di teatro; e la musica non ebbe che a seguire frammentariamente l'azione, e sopratutto a sembrar seria per provocare, a traverso le parole, il sorriso. Insomma si potrebbe dire che, per quanto riguarda la musica, Iommelli lasciò che la *Critica*, cioè la satira dell'opera seria, sorgesse spontanea, all'audizione delle forme musicali proprie dell'opera seria.

La sinfonia, nota l'Abert, presenta un contrasto di stile, che evidentemente vuol preludiare a quello che sarà uno dei temi della commedia: l'antagonismo fra la musica francese e l'italiana; così il primo allegro comincia nella fragorosa maniera della sinfonia italiana, con punti coronati, tremolo, crescendo; ed è da notare che qui, per la prima volta, Iommelli abbia segnato nella partitura, come contrasto al «crescendo», l'indicazione «mancando il forte». Il larghetto seguente ha sapore francese, la melodia essendo condotta dai fiati ed accompagnata dagli archi. L'allegro finale è usuale, senza alcuna spiccata tendenza. Al levar della tela assistiamo ad un episodio della vita teatrale: virtuosi ed artisti nell'intimità: la sala dei concerti, in attesa di provare un'opera seria, *Giasone*. Gioconda, seconda donna, giuoca alle carte con il librettista Severino: Acamante, un secondo cantante, assiste. Sopraggiunge

[1] ABERT, cit., pag. 426. Il Sonneck confronta quest'opera con il divertimento il *Giuoco di picchetto*, una riduzione della *Critica* a tre soli personaggi (Cat., pag. 567).

Placido, il « maestro di musica »; e si organizza un quartetto, non molto gaio e spigliato, in verità, piuttosto grave per quel certo carattere massiccio che l'Abert giustamente rimprovera all'Iommelli. Poeta e maestro fanno la corte alla cantante, che prende in giro entrambi. Si chiacchiera e si motteggia, poichè mancano ancora la prima donna, Lesbia ed il suggeritore. Finalmente arriva la prima donna; proteste dell'orchestra per il ritardo, alle quali Lesbia risponde con tono sprezzante: « i sonatori devono sempre aspettar e sol per questo son pagati ». Ed il suggeritore non viene: si prova allora un'aria seria di Acamante, dopo di che si torna a chiacchierare. Lesbia s'impazientisce ed il maestro le promette un'aria di Arianna, se sta buona; poi lo stesso Placido comincia ad incrudelire contro il povero poeta, che è difeso dal Castrato Siface, giunto allora. Placido fa sentire a Lesbia la sua aria di bravura: « Già fucina è questo petto », in cui Iommelli ha parodiato il suo stesso stile d'aria seria, aria che non fa buona impressione alla virtuosa, la quale risponde sprezzantemente che « ceder non deve mai la prima donna, deve tutto sprezzar, criticar tutto ». Venuto il discorso sulla musica teatrale francese e sull'italiana, Lesbia si dichiara decisamente contraria a quella francese. Riaccesasi la conversazione su i poeti ed i compositori, Severino ribatte Placido, ricordandogli che parecchie volte dovette mettere nuove parole su vecchie arie. Intanto il suggeritore ha fatto sapere che, essendo ammalato, non verrà; e si comincia senza di lui la prova del *Giasone*. Ma ora le due virtuose si accapigliano sul tema della preminenza dell'opera francese su quella italiana. Lesbia accusa quella francese di essere troppo piagnucolosa e svenevole. Ma Gioconda canta succes-

sivamente due arie francesi: una, « Heureuse paix, tranquille indifference » — che il Sonneck dice di essere tolta alla *Issé* di Destouches, del 1708 — accompagnata gustosamente da archi con sordini e pizzicati di bassi; l'altra, in tempo di minuetto, « Lorsque l'amour dans ses noeuds nous appelle », con un tenero assolo di flauto. Indignata dell'audacia della seconda donna, Lesbia minaccia di vendicarsi contro tutti, e rimprovera il Castrato di non essere galante: « La prima donna corteggiata dev'essere sempre dal primo uomo ». Il poeta Severino va poi alla riscossa, si proclama accademico filarmonico, fa cantare un suo terzetto — in cui l'effetto caricaturale è ottenuto con il motivo della « descrizione musicale della natura »: pigolii di uccelli in cadenze dei flauti, frasi dei corni da caccia, contrastanti con una rigida melodia — e legge un'aria buffa sui casi d'un marito bastonato dalla moglie. Alla fine tutti fanno pace. Gioconda congeda il poeta, il maestro ed il secondo uomo, e si dichiara pel Castrato. Ma Placido si consola nelle catene d'amore di Lesbia.

Il 4 novembre 1766 fu rappresentato all'Hoftheater di Ludwigsburg il dramma giocoso in 3 atti di Gaetano Martinelli, il *Matrimonio per concorso*. La musica di Iommelli seguì la spiccata comicità della situazione, nella quale riappariva il consueto motivo del travestimento; furono introdotti in questa opera buffa tutti gli elementi dell'opera seria, cori, insieme, balli. L'opera fu ripetuta nel '68 a Milano.

d) « Il cacciator deluso »

Nuovamente in collaborazione con Gaetano Martinelli scrisse l'Iommelli il *Cacciator deluso*, « dramma serio comico » rappresentato al Neues Theater di

Tubingen l'11 novembre '67, replicato a Lisbona nel '71; e fu una satira delle girovaghe compagnie liriche, una parodia della *Semiramide* metastasiana, già musicata dall'Iommelli stesso. Si volle, dunque, prendere in giro i costumi teatrali dei poveri mestieranti, scegliendo alcune scene dell'opera già «battuta» sulle piazze teatrali maggiori e minori. Una compagnia di «guitti» è portata in scena, diretta da un maestro Painblanc, un francese che parla anche l'italiano; non di rado il libretto cade nel più basso tono farsesco, a furia di rappresentare gli attori del tempo come ignoranti e stolti. Il povero Painblanc è in grande angustia perchè, mancando della partitura, i violinisti devono imparare la parte a memoria, e si lamenta della sua sorte. Ma poco tempo gli è concesso per le sue meditazioni. Ecco, già comincia l'ouverture, una graziosa parodia d'un tempo allegro di sinfonia italiana, a piena orchestra. Con l'entrata delle voci segue un andante in $^3/_4$, che deve simboleggiare la parte lenta della sinfonia, interrotto dalle voci, che manifestano il loro panico con esagerate coloriture, e da battute dell'orchestra in $^4/_4$. Comincia poi la rappresentazione della *Semiramide*; un recitativo accompagnato ha andamento patetico, mentre i cantanti fanno rumorosa conversazione. La protagonista ora è comica, ora tragica, ma non disdegna, a quando a quando, di fare osservazioni ai suoi compagni. Un pezzo di speciale effetto grottesco — nota l'Abert — è la marcia; mentre ne dura il fragore Semiramide sale sul trono; qui l'orchestrazione è mostruosa: 2 violini «senz'arco e piano sempre», flauti, oboi, corni, viole, «coll'arco e forte sempre», bassi pizzicati; l'orchestra sembra che improvvisi tanto è disordinata, confusa. Seguono altri pezzi in cui i cantanti cominciano in tono serio, ma

poi perdono il filo, mutano sentimento, cambiano tempo, s'interrompono per sfogare la collera, o a dirittura, finiscono buffonescamente; improvvisamente si passa dal serio al comico; alla vista d'un banchetto apparecchiato, si lascia la tragedia e si cantano le lodi del bere e del mangiare. Ed in tale occasione, aggiunge l'Abert, mentre i cantanti litigano fra loro e col direttore, l'Iommelli fa per la prima volta un finale buffo completo; esso comincia con un pezzo d'insieme « andante spiritoso » dei sei personaggi, di cui le voci si alternano, a due a due, in terze e seste, interrotte da unisoni di tutti, mentre l'orchestra accresce il movimento; un allegro seguente aumenta ancora l'agitazione; per un momento, appare un accenno sentimentale, poi torna la discordia. L'Abert loda molto questo finale, che denuncia l'influenza di Piccinni, benchè in quel tempo Iommelli fosse di per sè molto allenato agli insieme; è qui riuscito all'autore di tener vivo l'intreccio, con felici mutamenti e contrasti sino alla fine. Ed è proprio in quanto agli insieme che l'Abert nota qui un progresso iommelliano sulle opere precedenti.

e) « La schiava liberata »

Ultima opera comica di Iommelli fu la *Schiava liberata* (di Martinelli, 1768).

Dopo una sinfonia di tipo ternario, l'opera comincia con un sestetto, nel quale, nota l'Abert, s'alternano, come di consueto, due gruppi di voci. Selim, figliuolo del sultano Solimano, è riuscito a far prigionieri tre stranieri: una graziosa spagnuola, Dorimene, la cameriera Giulietta ed il fidanzato di costei Pallottino; e contemporaneamente è stato preso

d'amore per Dorimene. Solimano si oppone a tale relazione perchè ha già destinato in isposa a Selim Elmira, la figlia del suo Gran dignitario Albumazar. Mentre Dorimene comunica al sultano la domanda di matrimonio fattale da Selim, questi ordina a Pallottino di acquistare per conto di lui la bella Dorimene, travestendosi da commerciante; e senz'altro Selim rifiuta la mano di Elmira, dichiarando a suo padre l'amore per Dorimene. Il Sultano, infuriato, ordina che Dorimene sia allontanata dal Palazzo, il che offre al musicista l'occasione d'un terzetto, in cui la spagnuola è separata dai suoi compagni di avventura, e questi, con gemiti, esageratamente comici, chiedono grazia. Il Sultano annuncia a Selim che il console francese ha offerto una forte somma per il sollecito riscatto. Albumazar, che è presentato con un efficace tema principale, s'è innamorato di Giulietta; egli va, di nascosto, e vestito da donna, nel Serraglio, ove incontra Pallottino, pure vestito da donna, e lo scambia per la sua Giulietta. Ha luogo, quindi, un buffonesco terzetto, nel quale Giulietta e Pallottino, per ingannare Albumazar, giuocano a nascondersi, il che poi finisce per turbare l'armonia degli innamorati, provocando in Pallottino una crisi di gelosia. Anche Selim viene nel Serraglio, scambia il Gran Dignitario per Dorimene, e giura di non sposare mai Elmira. Poi Albumazar smaschera Pallottino e lo minaccia di gravi castighi. Pallottino risponde con una comica aria, non importante per melodia, ma incisiva per ritmica, alternando gruppi di 3 note in battute di $^2/_4$, e descrivendo il suo panico con certi «ta...ra...pa...ta...» del cuore, che rendono efficace la scena. Giulietta consiglia Pallottino di fuggire. Intanto sopraggiunge Elmira e minaccia Pallottino, scambiato per Selim, di tremenda

vendetta. Nel primo finale, che sorprende per la straordinaria fluidità del movimento orchestrale, d'influenza piccinniana, Giulietta Pallottino e Dorimene si proclamano innocenti. Selim ordina di far avanzare i colpevoli, e, tra la generale maraviglia, appare Albumazar, che è da tutti deriso e poi imprigionato.

Al secondo atto appare don Garzia, innamorato di Dorimene, il quale s'è posto alla ricerca dei tre scomparsi, ed imbattutosi in Pallottino apprende come stanno le cose. Egli prega il Sultano di liberar Dorimene, togliendola così al cocciuto Selim. Albumazar, che vagheggia Giulietta, canta una canzone di carattere popolaresco, chiedendo la mano della cameriera. Ma da questa e da Pallottino è preso in giro; infuriato, minaccia di trucidare Pallottino, ma è placato da Giulietta, in nome del loro amore. Al primo rivedere il fidanzato, Dorimene sviene, e don Garzia fa appena a tempo a condurla in un bosco, mentre giunge Selim, il quale canta una cavatina « Placida auretta spira » — che, dice l'Abert, unendo dipintura di anime e di natura, è uno di quei pezzi in cui il compositore italiano s'avvicina al romanticismo tedesco; Selim poi induce Pallottino a truccarsi da console francese ed a recarsi da suo padre per offrire il prezzo di riscatto di Dorimene; dopo di che cade in profondo sonno; è molto espressiva questa chiusa, dopo la tranquilla invocazione al « Dolce sonno », accompagnata da un dolce mormorìo dei violini e conchiusa lievissimamente. Elmira sopraggiunge e vuol uccidere l'infedele amante, che è svegliato da Dorimene, e salvato. Ma Selim crede che Dorimene stessa avesse voluto ucciderlo e non presta orecchio alle spiegazioni di don Garzia. Un magistrale pezzo di dipintura spirituale, dice l'Abert,

è l'aria «So che pietosa sei», degno d'una importante opera seria. Dopo che Selim è andato via, Elmira promette libertà alla prigioniera, a patto che taccia dell'accaduto, e le fa sperare un mutamento della sua fortuna. Dorimene risponde con un'aria intima e commovente «Dal giubilo ch'io sento». Ora viene Pallottino a provare la sua parte di console francese, e canta una serenata in francese «Reveillez-vous, belle endormie», e, non riconosciuto, spiega ad Albumazar, che nella sua qualità di console vuol liberare i tre prigionieri. Dal canto suo, Albumazar ha deciso di fingersi lui stesso console per liberare ed acquistare Dorimene. Il secondo finale comincia con l'entrata di Albumazar travestito, buona occasione questa perchè il Gran Dignitario, che mastica assai male il francese, le sballi grosse. Ed ecco arrivare Pallottino, truccato da Guillaume Perruqueton, Marquis de Châtillon. Il Sultano si maraviglia di veder due consoli francesi, i quali, affermando la rispettiva legale esistenza, vengono alle mani e si minacciano bastonate. La confusione della situazione scenica è efficacemente resa in un agitatissimo movimento dei secondi violini. Interviene Giulietta, che riconosce Albumazar e lo espone alla generale derisione. Ma anche Pallottino si perde di animo, confessa, e con la minaccia di gravi punizioni da parte del Sultano, l'atto si chiude. Questo finale passa gradatamente da una situazione minacciosa ad una soluzione comica; ed i vari frammenti che lo compongono sono larghi e ben congegnati.

Nel terzo, Elmira riesce ad ottenere da suo padre grazia per i prigionieri. Ormai Albumazar, perduta ogni speranza di sposare Giulietta, si lamenta, con lunghe frasi digradanti, con dolenti cromatismi. Ma

nel momento in cui la barca sta per salpare, appare Selim, che vuol uccidere Dorimene, ormai perduta per lui. Don Garzia si dichiara fidanzato di Dorimene, e tutti implorano grazia a Selim; questi alfine cede alle implorazioni di Elmira, e lascia liberi gli occidentali di prendere il mare. Una notevole significazione assume questo finale, pel fatto che l'elemento buffo, riassunto specialmente in Albumazar, è valorizzato qui soltanto episodicamente, così che tutto il pezzo, per carattere e per costruzione, si avvicina alle grandi scene finali delle opere serie, con imitazioni, coloriture, e laborioso trattamento dell'orchestra. Anche quest'opera sembra all'Abert occasionale; in essa restano distinti i due elementi comico e tragico, la musica appartiene ora a quel genere ora a questo, senza amalgamarsi.

Ed è questa una caratteristica comune alle opere comiche di Iommelli. La sua fantasia non produsse nulla d'originale nella tendenza comica. Il gusto del non-tragico gli restò sconosciuto. La scelta di più che mediocri libretti, anche quando l'arte del Goldoni aveva diffuso nel teatro comico una dignità consolante, è una prova della sua faciloneria. Probabilmente toccò l'opera comica perchè era di moda, o fu necessario; ma non vi fu spinto da speciale passione. A parte rari pezzi, di carattere popolaresco o descrittivo, che restano fra i migliori, un « sistema » è evidente nella sua maniera; applicare una frase seria, integralmente o con lievi modificazioni, a parole buffonesche, ed aspettare che l'ilarità nascesse dal contrasto; così s'illudeva di dar musica alle satire. Ed anche questo grave sistema è un segno di quella mancanza di agilità, di quella pesantezza di espressione, che si rivelano in ogni sua musica.

2. «I matrimoni in maschera» di G. M. Rutini

Grande incertezza è nei cronisti su tre musicisti Rutini, vissuti nella seconda metà del secolo; di Ferdinando Rutini, il Fétis sa che nacque a Modena verso il '67; nell'89 fece rappresentare a Roma la sua prima opera l'*Avaro*; compose poi altre opere per Firenze, Parma e Piacenza; fu maestro di cappella a Macerata ed a Terracina. Morì maestro di cappella, a Firenze, alla fine del 1827 (Eitner). Le sue opere comiche sono così elencate dal Sonneck:

1789 — *I vendemmiatori* — farsa, 1 atto, Firenze
1792 — *Il matrimonio per industria* — dr. g. 2, Firenze
1797 — *La prova del dramma serio* — dr. g. 1, Firenze.

Come si chiamò il padre di Ferdinando? È qui che nascono le incertezze. Mentre il Fétis ne stabilisce il nome: Giovanni Marco, il Riemann segnala che forse esistettero un Giovanni Marco e un Giovanni Placido fratelli; l'Eitner li distingue recisamente, e così pure il Sonneck. Data tale distinzione, mentre Giovanni Placido si occupò sopratutto di musica strumentale, (l'Eitner afferma che nell'ottobre 1756 si trovava a Praga e nell'agosto '58 a Pietroburgo e riconosce nel suo stile l'influenza mozartiana) Giovanni Marco scrisse musica teatrale e da camera. Giovanni Marco pianista e compositore distinto, dice il Fétis, nacque a Firenze verso il 1730, e fece i suoi studii nel Conservatorio di S. Onofrio a Napoli. Ciò è certamente falso, poichè non risulta dalla Storia del Florimo, il quale cita bensì Marco Rutini, ma soltanto per ricordare[1] che «Luigi Ni-

[1] III, 65.

colini, nato a Pistoia nel '69, molto giovine ancora si recò in Firenze per cominciare i suoi studi musicali sotto la direzione di Marco Rutini, il quale, dopo averlo ben iniziato nei sani principii dell'arte, gli diede il consiglio di lasciar Firenze e prender la volta di Napoli ». Nel '54 viaggiò in Germania, ove fece stampare alcune composizioni da camera; tre anni dopo si stabilì a Praga. Tornato in Italia, nel '66, dice il Fétis, scrisse pel teatro. Per alcuni anni maestro di cappella del duca di Modena, passò poi al servizio di Leopoldo, granduca di Toscana, e morì a Firenze nel '97. L'Eitner aggiunge che fu membro dell'Accademia filarmonica di Bologna e che in alcuni cataloghi fu chiamato Marco « Maria ». Il catalogo Sonneck, d'accordo col Wiel, può rettificare la data del ritorno in Italia, elencando così la produzione di lui:

1765 — *Amore industrioso* — dr. g. 3, Ab. Casori, S. Cassiano.
» — *I matrimonii in maschera* — dr. g. 3, S. Cassiano; replicato a Dresda nel '67, a Copenaghen nel '68.
1766 — *L'olandese in Italia* — dr. g. 3, N. Tassi, Firenze.

Ed è la seconda opera di Giovanni Marco — il librettista è sconosciuto — che analizzeremo brevemente.

L'ouverture è in tre tempi: quartetto d'archi, oboi, corni. Nel primo, il motivo è affidato ai violini ed agli oboi i quali, entrando sul terminare delle prime sei battute, con un gruppetto di note dan come la spinta a tutta l'orchestra per una lieve ascensione di tono in tono, finchè si determina un modesto svolgimento variato del primo tempo, che, tutto sommato, è povero d'ispirazione. Il secondo, andantino, ha un delicato spunto dei primi violini, su arpeggi dei secondi e delle viole; scarso svolgi-

mento, ma una pagina graziosa. Fresco e vivace è il terzo: presto, variato in un dialogo dei violini, e concluso col ritmo del presto. Al levarsi del sipario udiamo una serenata. Una piazzetta; di qua una osteria, con balcone al primo piano, di là un'abitazione con balcone corrispondente a quello dell'osteria. Qualche momento prima dell'alba. Due uomini nascosti nell'ombra, di cui uno, elegantemente vestito, porta una chitarra e l'altro, dall'aspetto modesto, una lanterna spenta. Entrambi cantano una serenata. I violini fanno udire dapprima la frase, andantino, che i due tenori ripetono e sviluppano.

Zeffiretti che volate
Di mie voci il suon portate
A colei che m'invaghì
A colei che ognor sospiro.

La frase è graziosa $^4/_4$, ed ha, sulle parole del terzo verso una triplice ripetizione, sul quarto un tenero incontro d'armonie; poscia le due voci si disgiungono; un nuovo disegno in $^2/_4$ è presentato dal Marchese di cui il linguaggio è aristocratico:

Giunti presso a quel bel ciglio
Ed a quel labro sì vermiglio
Ove il ciel suoi pregi unì
La svegliate dolcemente,
Chè ascolti il suon dolente
Di chi langue ognor così.

Ma, come buon contrasto teatrale, ecco Serpino, il servo, che ammonisce il suo padrone di stare attento. Guai se il tutore della bella si desta!

Ma però state ben desti
Che Pascazio non si desti
Perchè io fuggo via di qua.
Se si desta quel furbone,
Esce fuor con un bastone
E ci batte il solfami...

E, come contrasto, è ben trovata una frase svelta e saltellante, in opposizione a quella languida e sospirosa del Marchese. Poi si ripete il duetto da capo. Certo, non conviene pensare al Lindoro paisielliano. Pertanto questa scena iniziale è graziosa ed efficace. Fattosi silenzio, s'apre il balcone dell'osteria e s'affaccia Nanna, l'ostessa: ha udito la serenata e si compiace di immaginare come ne sarà inquieto il geloso don Pascazio, padre di Flavia, tutore di Dorina. Ed ecco aprirsi il balcone di fronte, ed affacciarsi il vecchio don Pascazio. È da qualche tempo che ascolta notturne serenate, e ne è insospettito. Ora scende in istrada, per vedere un po' da vicino di chi si tratti; e non dimenticherà il bastone. Il Marchese, che è invaghito di Dorina, e Serpino, che segue il suo padrone, per dovere, ma è cotto dell'ostessa, si sono ora nascosti dietro la cantonata. È parso loro d'aver udito aprirsi una finestra. Ma è ancor buio. Non si vede alcuno. E parlano sottovoce di quell'indegno, seccatore, geloso don Pascazio. Questi che è venuto giù in istrada, sta ad origliare, ed ode le due voci che dicono corna di lui; ed ode anche che una delle due propone di salire in casa. Un'ombra passa accanto al vecchio, questi acciuffa l'audace, che è Serpino, e giù botte. Una breve aria comica del basso, rapida e buffa. Egli chiama i suoi servi, che gli portino la pistola, l'alabarda, la spada, i moschetti. Naturalmente nessuno accorre, ed egli picchia, come può, Serpino, che alfine, riescito a svincolarsi, ripara dietro la cantonata ov'è il padrone. Il vecchio è rientrato, sprangando l'uscio. Ed ora il Marchese e Serpino battono all'osteria. Nanna viene ad aprire, con lume, riconosce i due, offre loro ospitalità, tanto più volentieri in quanto essa medita di accalappiare il vecchio Pasca-

zio, e sarebbe proprio lieta se qualcuno gli portasse via quella Dorina per la quale il tutore spasima. Un breve terzetto in istrada, poi la scena cambia.

In casa del tutore. La famiglia s'è destata per tempo a cagione della serenata e del chiasso. Dorina non è una docile pupilla. Audace, sfrontatella, non esita a ribattere le osservazioni del vecchio. E se pure la serenata fosse stata dedicata a lei? E se pure un zerbinotto le andasse d'attorno? Il tutore è scandalizzato, e ricorre al motivo commovente della gratitudine; cosa sarebbe lei, se non fosse stata raccolta in casa sua? La ragazza ribatte che ogni suo merito è ormai distrutto dalla cattiveria, dalla tirannia di lui. Il basso canta una arietta, fra comica e sentimentale: non può odiarla, non può dimenticarla. E se ne va confuso e rammaricato. Segue, in recitativo, un dialogo di Dorina e Flavia, nel quale s'apprende che Flavia ama un giovine Conte che abita alla locanda dirimpetto, ma è stata destinata da suo padre ad un Cavaliere di Siena. Dorina consiglia Flavia di resistere, di opporsi. Ora Flavia non sa contrariare il suo genitore, eppure non può adattarsi all'idea di abbandonare il Conte. E perciò canta una brutta aria «seria».

Muta la scena. In casa di Nanna. I conciliaboli sono finiti. E l'ostessa, che qui tiene il posto di servetta organizzatrice dell'intrigo, ha trovato il modo di avvicinare Dorina e il Marchese: la ragazza da un pezzo chiede un maestro di ballo; il tutore geloso non gliel'ha provvisto; vada lui, fingendosi maestro di ballo, poi qualche altro espediente si troverà. Il Marchese accetta il consiglio, e va ad attuarlo. Intanto Serpino coglie l'opportunità di esser restato solo con Nanna, e, dopo qualche reticenza, le dice il suo amore. È molto notevole qui come il

Rutini abbia simpaticamente fuso il comico e l'affettuoso; qui, esclusa la forma uggiosa e convenzionale dell'aria «seria», pel fatto che Serpino è una parte «buffa», il musicista ha adeguato le parole dette da un rozzo amatore, di cui il linguaggio esagerato — e, nell'esagerazione, comico — non annulla l'espressione di sincerità amorosa, che è nel cuore del personaggio. Alternando con le frasi «Sento ahimè nel seno un foco», e «per pietà, non mi guardate, chè mi fate consumar» movimenti melodici diversi, il Rutini ha raggiunto la necessaria espressione del cosidetto mezzo carattere; la seconda parte della stessa aria, *allegro*, mentre la prima è *larghetto*, continua nello stesso modo; «ah! voltatevi, oh! scansatevi, foco e cenere son già»; poscia riprende da capo il larghetto. Ma Nanna non vuol saperne d'un cameriere. Mira più in alto. Ed ecco il Conte, ha riposato poco, quasi non ha dormito punto. È colpa dell'alloggio? domanda la curiosa ostessa. No, è mal d'amore. Ed il Conte le confida il suo amore per Flavia. Nanna è buona amica di tutti gli innamorati, provvederà lei, aiuterà anche il Conte; il quale canta una inutile e vuota aria «seria».

Di nuovo in casa di don Pascazio. Questi cerca di rabbonire la ragazza ma non vi riesce. Le propone di sposarla; peggio che mai. Dorina canta qui una graziosa aria tenera, in due movimenti, dei quali il primo è decisamente sentimentale, in tempo pari, andante, ed il secondo, in $^3/_8$, allegro, contiene ironie contro il vecchio. Il quale fa i suoi commenti in recitativo, quando un servo viene ad annunciare che è giunto qualcuno. — Aspetti — ordina il vecchio. — È già passato, per forza... — risponde a segni il servo che non parla. Ed ecco il Marchese vestito alla parigina avanzarsi, con molti inchini, ed an-

nunciarsi, con sussiego, maestro di ballo. Comincia qui il finale, con un breve disegno « allegro » in tempo pari. Parla francese, e fa i suoi complimenti; gli risponde, seccato, don Pascazio, che egli non parla che italiano. Ma Dorina ha riconosciuto l'amico. Ed a lei si volge il maestro di ballo, riverendola:

> Mademoiselle, ah quelle beautè!
> Rigaudon! je suis Machène,
> De la danse maître premier
> Et je vous fais la révérence!

E comincia la lezione. Per distrarre il vecchio, il Marchese propone anche a lui di ballare, e l'altro protesta, ma è trascinato a saltellare. Mentr'egli gira, gli innamorati s'avvicinano e cantano teneramente, su un ritmo di danza « comodo e piano ». Risponde con tenera e gentile frase Dorina. Il vecchio gira e borbotta. Un nuovo elemento è recato al finale. Sopraggiungono due zingari (Nanna e Serpino), che offrono i loro servigi: scrutare il destino, leggendo nella mano. Nuove proteste del vecchio. La zingara vuol per forza « astrologare » don Pascazio, e lo costringe a farsi osservare, mentre gli altri gli celano la vista degli innamorati. Ma il vecchio si libera della stretta e s'accorge del complotto. Scaccia di casa gli intrusi, e quelli se ne vanno beffeggiandolo, proclamando che egli non sposerà mai la ragazza. Il finale non è molto brillante musicalmente, pure, nell'insieme, non doveva mancare di vivacità e di varietà.

Dopo varie vicende, che frustrano i tentativi di Nanna, questa ne macchina una buona; si finga che la baronessa Nacchera, — che partendo per la campagna lasciò al Marchese le chiavi della sua villa — sia tornata, dia un ballo mascherato, ed inviti don

Pascazio e le ragazze. Il Marchese ed il Conte, mascherati, avranno agio di incontrarsi con le ragazze e di rivelarsi, davanti a testimonii, per coppie di sposi. La proposta è accolta, tutti ne son contenti, anche Serpino, che canta una graziosa furlanetta. Seguono un'aria del Conte ed un'altra di Nanna, poco significative.

Muta la scena. Nanna, vestita da cameriera, viene a recar l'invito, a nome della contessa Nacchera. Si noti che in questo punto Nanna parla il dialetto veneziano:

NANNA. La riverisco, Sior Pasqual...
Pasqual? x'è vero?
No me par dir mal...
DON PASC. Sì, come vuoi...
NANNA. Che soio mi,
Perchè non voggio certo
Mancare al me dover...
DON PASC. Non più ciarle! Che vuoi?
NANNA. Cosa che sentio mai?
Mi ciaccotona?
Da senno la la falla!
Non ghe n'è come mi
Che gh'abbia in odio
Quel tanto ciaccolar.
No, no, alla me usanza,
Parole poche, e fatti in abbondanza!
DON PASC. Or ben, fa' che sia vero
E dimmi ciò che brami.
NANNA. L'illustrissima Siora Della Nacchera
La manda a riverir tanto e poi tanto
E a dirghe che stasera
La fa conversazion de ballo in casa,
E la prega, unio alle so putte
De favorirla anch'ella.

Il vecchio dice che non può. Le ragazze gli piagnucolano intorno perchè le conduca. Infine don Pascazio dice di sì. Qui finisce il lungo recitativo;

segue un'aria del vecchio, in cui fra il serio ed il faceto raccomanda alle ragazze di star buone e non civettare, se no sarà finita per sempre, ed egli non le condurrà mai più in giro. Flavia canta poi una aria seria.

Scena finale. Un salone da ballo. Arrivano le coppie mascherate. S'ode un brevissimo minuetto, una frase senza importanza. Ad un certo punto, Flavia ed il Conte, poi Dorina ed il Marchese si smascherano: stupore del vecchio; Nanna gli si offre in sposa, è accettata: breve « tutti » finale.

A parte i convenzionalismi, i pezzi riusciti in questa opera denotano un felice temperamento di compositore. Molte cose il Rutini ha lasciato senza rilievo, un rilievo, diciamo così, pittoresco, quale sarebbe stato desiderabile, ad esempio, con una qualche forma di canzone, nell'uscita degli zingari al primo atto, con qualche danza significativa nella lezione del ballo, ove un *rigaudon* era richiesto pure dalle parole, e nella scena finale. Quel che v'è di notevole è il temperamento del comico e del serio, in quelle convenzionalistiche « parti buffe », le quali in molti autori restano fiacche musicalmente, perchè non decisamente buffe e farsaiole nel libretto, e, quindi, non ispiratrici di comici modi musicali. Qui il mezzo carattere è ben tracciato. Notevole anche il numero delle frasi in ogni pezzo, ciò che spesso seconda lo svolgimento o il passaggio sentimentale, e crea piacevole varietà.

3. Duni, Traetta, Sacchini, ecc.

Acquisito alla storia dell'arte francese è Egidio Romualdo Duni, musicista di scuola napoletana, nato a Matera nel 1709, morto a Parigi nel '75. Di una

sua prova italiana, con la *Buona figliuola*, nel '56, abbiamo già dato notizia. Chiamato a Parigi l'anno seguente, vi dette *Le peintre amoureux de son modèle*, avvertendo nella prefazione che egli s'era recato a Parigi per rendere omaggio alla lingua francese che gli aveva fornito melodia, sentimento ed immagini. Polemizzava così con Rousseau. Essendo stato acquisito all'arte francese, e già studiato da alcuni critici francesi [1], non indugeremo a parlare del Duni, di cui il Cucuel scrive:

Resta un musicista di secondo ordine; il suo talento, non brillante, non gli concesse di pervenire al primo; compositore di mezzi mediocri e di corta ispirazione. L'oblio nel quale Duni è caduto proviene un po' dal genere delle opere comiche da lui praticato; egli prediligeva le false ingenue, i pastori galanti, montoni ed uccelli... Si credette per poco che egli si sarebbe orientato verso il genere drammatico, ma la sua incursione in quel campo fu molto breve. Lasciò ad altri, Monsigny, Philidor, Gretry, la cura di coglíervi allori ancora verdi. Pertanto... non dimentichiamo la parte importante che egli ebbe, verso il '57, nella costituzione di un genere, cui il suo talento non gli consentiva di donare sufficiente vitalità.

Tommaso Traetta [2] (Bitonto '27 † Venezia '79) di cui la fama si diffuse sopratutto per le opere serie, contribuì con una diecina di lavori all'opera comica; dapprima i teatri di Napoli, fra il '53 ed il '57, poi quelli di Venezia, fra il '58 ed il '78, ebbero le sue primizie. In questo secondo periodo, scelse libretti di Goldoni, Chiari e Bertati. Il Burney [3] scrisse di lui:

Nel '76 un nuovo compositore napoletano era scritturato per l'opera, il signor Tomaso Traetta. Ma, per quanto fosse

---

[1] G. CUCUEL, *Les créateurs de l'op. com. français*, Paris, 1914.

[2] Vedi ANTONIO NUOVO, *T. Traetta*, Roma, 1922,

[3] *History*, IV, 505.

abile maestro, di grande reputazione, egli giunse qui troppo tardi. Sacchini aveva conquistato tutti i cuori, e stabilito il proprio successo nel pubblico così saldamente che egli non poteva essere sostituito da un compositore nello stesso stile, nè tanto giovane, grazioso, fantasioso quanto lui. Traetta, che era uno degli ultimi scolari di Durante,... ha posseduto, in giovinezza molta originalità, genio e vivacità, e composto alcune opere che possono reggere al confronto con i migliori lavori dei più celebri maestri del suo tempo. Benchè alcuni eccellenti canti ed alcune scene di sua composizione siano state introdotti nelle opere-pasticcio, posso ricordare due interi drammi di questo maestro: un'opera seria, *Germondo*, ed una burletta: *La serva rivale.*

Pochissime opere comiche scrisse il Sacchini (Pozzuoli '35 † Parigi '86), che fu tra i compositori serii più in vista. Il Sonneck ne cita quattro soltanto, due nel '65, una nel '66, una nel '78: è da aggiungere un intermezzo scritto quando era ancora in Conservatorio, a Napoli. Il Florimo ne cita altre sei, di cui qualcuna in collaborazione con Piccinni.

Salvatore Perillo (Napoli '31) dopo aver studiato a Napoli, si stabilì a Venezia ed ivi fra il '60 ed il '76 scrisse sei opere (Sonneck) quasi tutte su libretto goldoniano, compresa la *Buona figliuola*, nello stesso anno del Piccinni.

L'abate Bernardino Ottani (Bologna '35 † Torino 1827) nella sua lunga carriera scrisse poche opere comiche fra il '68 ed il '78.

Di Giacomo Insanguine, detto dal paese di nascita « Monopoli » ('40 † Napoli '95) il Florimo, di solito indulgente, dà questo giudizio: « Quantunque valente nell'arte di insegnare e di scrivere, mancava di genio e di gusto. Scrisse quasi venti opere, tra serie e buffe, che a suo tempo piacquero ». È detto tutto.

Antonio Boroni ('38 † '92, Roma) studiò a Bologna col Martini, a Napoli con l'Abos. Dedicò meno

di un decennio all'opera comica. Fra il '65 ed il '71 musicò sette libretti, alcuni del Goldoni, altri del Chiari. Nel '66 si recò a Dresda; fu in seguito a Stuttgart, a Pietroburgo.

Del clavicembalista Mattia Vento (Napoli '40 † Londra '78) il Sonneck cita un'opera comica, sconosciuta al Florimo, l'*Egiziana* ('63).

FINE DEL PRIMO VOLUME

INDICE DEL I° VOLUME

ERRATA CORRIGE

Da pag. 174 a pag. 234 il titolo corrente si legga *Niccolò Piccinni*.